



ante Alighieri

LA DIVINA COMMEDIA

Fratelli Fabbri Editori

Dante Alighieri

LA DIVINA
COMMEDIA



Volume II

Inferno

TUTTE LE FOTOGRAFIE PUBBLICA-
TE IN QUEST'OPERA, SONO STATE
ESEGUITE DALLA CASA EDITRICE
FRATELLI FABBRI; TUTTI I RE-
LATIVI DIRITTI SONO DI PRO-
PRIETA ESCLUSIVA DI «FRATEL-
LI FABBRI EDITORI» - MILANO.



PROPRIETA LETTERARIA E ARTISTICA RISERVATA
Copyright, ©, 1963 by Fratelli Fabbri Editori - Milano
Fabbri stampa - Milano



Inferno, Canto XVIII

Scesi dalla groppa di Gerione, i due pellegrini si trovano sull'argine più esterno dell'ottavo cerchio, detto Malebolge e diviso in dieci avvallamenti concentrici. Nel primo di questi avvallamenti o bolge sono puniti i seduttori per conto altrui e quelli per conto proprio. Divisi in due gruppi avanzano in direzioni opposte, implacabilmente frustati dai diavoli. Nella schiera dei ruffiani Dante riconosce il bolognese Venedico Caccianemico, che indusse con discorsi fraudolenti la propria sorella ad una condotta disonesta, e lo costringe a confessare la sua colpa. Tra i seduttori per conto proprio Virgilio gli addita Giasone; il leggendario eroe, colpevole nei confronti dell'inesperta Isifile e di Medea, entrambe da lui tratte in inganno, incede incurante delle sferzate dei diavoli, con atteggiamento regale, senza manifestare il suo dolore.

Passati sul secondo argine attraverso un ponte naturale che scavalca il primo avvallamento, i due poeti vedono aprirsi davanti ai loro occhi la bolgia degli adulatori. Tra questi Dante riconosce, immerso nello sterco come i suoi compagni di pena, il lucchese Alessio Interminelli e violentemente lo apostrofa. Poco oltre Virgilio gli mostra una donna che con le proprie unghie si dilania e non trova pace né in piedi né seduta: è la meretrice Taide, che in vita fu maestra nell'arte di ingannare con l'adulazione.

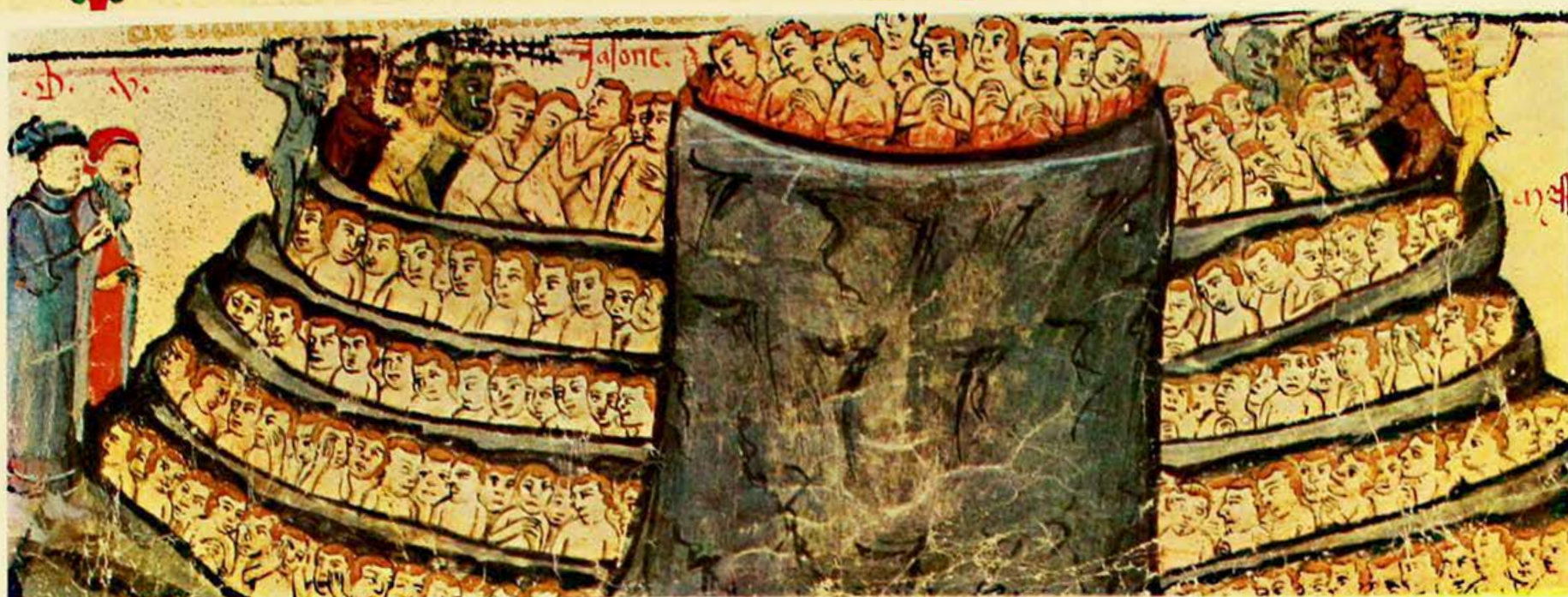
INTRODUZIONE CRITICA

Con l'ottavo cerchio ci troviamo di fronte non solo ad una categoria del male difforme in tutto da quelle che Dante è venuto sin qui illustrandoci nelle loro manifestazioni più tipiche e salienti, ma ci accorgiamo che gli stessi parametri della sua poesia appaiono profondamente modificati. La definizione del tema critico di Malebolge in termini che ancor oggi si rivelano ricchi di suggestioni feconde ad ogni nuova lettura, risale alle lezioni tenute dal De Sanctis a Torino nel 1855 e alle pagine della sua *Storia* dedicate alla *Divina Commedia*. L'insigne critico contrappone le regioni dell'alto e del medio inferno, corrispondenti ai peccati di incontinenza e di violenza e nelle quali grandeggiano isolate possenti individualità, a quelle del basso inferno (frode), in cui le stature eroiche e tragiche di chi peccò per passione risultano quasi del tutto assenti e sulla pittura morale e psicologica prende decisamente il sopravvento quella del dato esteriore.

"L'inferno degli'incontinenti e dei violenti è un mondo poetico, in cui tutto avviene per impeto di passione o per violenza di carattere e noi ammiriamo e ci commoviamo. L'inferno dei fraudolenti è il mondo scaduto all'ultima prosa; è la passione che si muta in vizio; è il carattere che dechina a bassezza; è la forza che scende a malizia... La passione ha virtù di muovere, concitare tutte le potenze dell'anima, sì ch'elle prorompono al di fuori irresistibilmente; il vizio è la passione risolta in una abitudine prosaica, una ripetizione uniforme degli stessi atti, un fare perché si è fatto; è l'artista meccanizzato che si chiama artefice; è l'arte profanata che si chiama mestiere... La forma estetica di questo mondo è la commedia." Ma Dante non avrebbe il necessario distacco dalla materia trattata per poter riuscire come autore comico, talché in lui "di sotto la facezia spunta il disdegno, la sferza gli si muta in pugnale". Ne deriverebbe che in Malebolge "le situazioni sono comiche, ma il comico è rozzalemente formato, e non è artistico; non ha la sua immagine che è la caricatura, né la sua espressione che è il riso". La distinzione che il De Sanctis istituisce fra comico in sé (le situazioni che "sono comiche") e comico risolto nel linguaggio (il comico che è "rozzalemente formato") porta nelle sue formulazioni su Malebolge un germe di astrazione e di antinomia. Esso è all'origine di tutta la sua valutazione dei due ultimi cerchi dell'inferno, costantemente combattuta fra l'ammirazione per il modo in cui Dante ha saputo risolvere in concezioni fantastiche la "prosa" di una estrema degradazione morale ed il fastidio per un cosmo dal quale la grande musa romantica, la passione, è stata estromessa.

La critica più recente, pur mantenendo quanto è di valido nelle affermazioni del De Sanctis, ha messo ampiamente in luce, nei canti di Malebolge, oltre la straordinaria ricchezza inventiva già dal De Sanctis sotto-

lineata, una maturità artistica di cui non si ha l'esempio nei canti dal I al XVII e che si traduce in un discorso narrativo e lirico assai più variamente articolato e vivace. Per quel che riguarda il canto XVIII, è stato notato (Caretti) come gli "strumenti interpretativi dedotti dalla psicologia sentimentale d'ascendenza romantica" si dimostrino insufficienti ai fini di una definizione della sua unità narrativa e poetica. Questa poggia su di una rigorosa bipartizione, la quale, lungi dal restare esteriore rispetto agli esiti espressivi in cui la narrazione viene di volta in volta sfociando, li determina; non diversamente, in un polittico, la disposizione di masse e colori, pieni e vuoti risulta direttamente influenzata dai rapporti spaziali che legano tra loro le singole parti di esso. Dopo il prologo (versi 1-18) il canto risulta infatti nettamente diviso in due parti, corrispondenti ciascuna alla descrizione di una bolgia e delle quali la seconda (versi 100-136) riflette fin nei particolari più minuti le articolazioni della prima, non senza tuttavia deformarle nel senso di una più accesa espressività caricaturale e farsesca. Ai due esempi di vizio punito nella prima parte del canto, di cui uno tratto dalla cronaca dei tempi del Poeta (Venedico Caccianemico) ed uno dalla tradizione letteraria classica (Giasone), fanno riscontro, nella seconda, l'esempio medievale di Alessio Interminelli e quello antico di Taide. Gli esempi medievali si risolvono ciascuno in un dialogo, nel quale, impietoso, si afferma il tema della denuncia e del ravvisamento (nel primo: *Venedico se' tu Caccianemico*; nel secondo: *e se' Alessio Interminelli da Lucca*), mentre quelli antichi emergono già moralizzati attraverso la parola di Virgilio. Ma parallelismi e rispondenze sono assai più intimi e puntuali di quanto questi cenni non lascino supporre e si ripercuotono fin dentro la struttura delle singole terzine e nel lessico. Quest'ultimo, caratterizzato nel prologo - esso pure diviso in due parti: la geometrica descrizione iniziale dell'*ordigno* di Malebolge ed il successivo raffronto di questa astratta struttura con un manufatto umano, i *castelli* - da un massimo di esattezza e di impersonalità, degrada poi, attraverso il patetico e l'aulico (*pietà, repleta*), nel comico e nel plebeo (le *herze*), per sollevarsi nuovamente a dignità epica nella presentazione della figura e della colpa di Giasone, prima di precipitare decisamente nello sconcio e nel farsesco (l'esempio di Taide riproduce, rovesciato nel laido, lo schema di quello di Giasone). Tanto rigoroso geometrismo non costituisce struttura inerte, poiché in esso si esprime il distacco del Poeta dall'abietto argomento trattato, la perfetta adesione del suo sentimento ai criteri della giustizia divina. Non c'è più infatti, in questo canto, come rileva il Caretti, "conflitto tra il Dante «personaggio» e il Dante «poeta» e lo stile, lucidamente ironico e sferzante, fa tutt'uno con il giudizio morale. L'estremo del «comico» s'identifica perciò compiutamente con l'estremo del disprezzo e del distacco sentimentale..."



Canto XVIII

- 1 Luogo è in inferno detto Malebolge.
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.
- 4 Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui suo loco dicerò l'ordigno.
- 7 Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra 'l pozzo e 'l piè dell'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo.

1. Vi è nell'inferno un luogo chiamato Malebolge, fatto interamente di una pietra del colore del ferro, come la parete rocciosa che tutt'intorno lo (il) circonda.

Il canto inizia con la descrizione della topografia dell'ottavo cerchio, nel quale sono puniti i fraudolenti contro chi non

si fida. Il cerchio è diviso in dieci bolge (borse, sacche: cioè fossati, avvallamenti) concentriche. Il verso di apertura, così solenne e sobrio, segna un netto distacco dalla fine del canto precedente, tutto dominato dalla presenza del sovrannaturale e culminante nella miracolosa sparizione di Gerione. Esso, se da un lato rimanda, per la sua strut-

tura, ad altri inizi di discorsi o di narrazioni dell'*Inferno*, come, ad esempio, all'endecasillabo, così delicatamente atteggiato, siede la terra dove nata fui del canto di Francesca, e a quello che apre la leggenda del Veglio di Creta, in mezzo mar siede un paese guasto, da questi si distacca per la scansione severa, che nulla concede al patetico o al flabesco.

4. Proprio nel centro (nel dritto mezzo) di questo piano malvagio si apre (vaneggia) un pozzo molto largo e profondo, del quale descriverò la struttura (l'ordigno) quando sarà il momento (suo loco).

Il pozzo che si apre nel centro di Malebolge porta dall'ottavo al nono cerchio, nel quale sono puniti i fraudolenti contro chi si fida, cioè i traditori. In questa descrizione preliminare della parte più bassa dell'inferno la natura è "contemplata con distacco, nella sua definizione architettonica" (Sanguineti): di qui l'uso del termine pozzo per designare l'ultimo precipizio della voragine infernale. La rigorosa geometria dell'ottavo cerchio è la manifestazione visibile "della mente ordinatrice che ad ogni colpa ha assegnato il suo luogo di punizione" (Gallardo).

7. Quella fascia (cinghio) che resta tra il pozzo e la base dell'alta parete (ripa) rocciosa è pertanto circolare, e ha la superficie (il fondo) suddivisa in dieci avvallamenti.

10. Quale aspetto (*figura*) presenta (*rende*), dove numerosi fossati circondano i castelli, per proteggerne le mura (*per guardia delle mura*), il luogo (*la parte*) in cui questi si trovano,

13. tale figura (*immagine*) offrivano li quegli avvallamenti; e come tali fortezze hanno (*a tai fortezze... son*) dalle loro soglie (*sogli*) fino alla riva esterna dell'ultimo fossato (*alla ripa di fuor*) dei piccoli ponti,

16. così dalla base (*da imo*) della parete partivano (*movien*) ponti di pietra (*scoghi*) che attraversavano (*ricidien*; tagliavano) gli argini e i fossati fino al pozzo che li interrompe (*tronca*) e nel quale convergono (*racco'gli*; li raccoglie).

Opportunamente il Grana rileva che in questa descrizione "la grandiosa topografia del basso inferno è come rimpicciolita in un plastico, semplificata e spoglia di particolari, ridotta a forme e dimensioni rigorosamente geometriche. Nel corso della discesa, Malebolge rivelerà un cumulo di forme sconvolte, informi, con tutti gli orrori che la giustizia divina vi ha racchiusi: ma ora, nella sua conformazione generale, offre una visione gelida, e impressionante di armonia, una forma orrida ma mirabile per precisione e simmetria: orma dell'Eterno Fattore impressa anche nell'inferno, come in tutto il creato, secondo il disposto d'una «alta Provvidenza», visibile nella natura del luogo di pena, come nei tormenti inflitti ai dannati". Eppure anche in una descrizione così volutamente distaccata e impersonale, il linguaggio prepotentemente dinamico e drammatico del Poeta sa ricondurre la vita. *Movien*, *ricidien*, *tronca* e *racco'gli* sono immagini che rendono la natura geometrica di questo cerchio "quasi partecipe dell'atto di giustizia che l'ha plasmata" (Grana).

19. In questo luogo ci venimmo a trovare, scesi (*scossi*; deposti bruscamente) dal dorso di Gerione; e Virgilio si diresse verso sinistra, e io mi avviai dietro di lui.

22. Vidi verso destra nuovo dolore (*pièta*), pene mai prima vedute (*novo tormento*) e fustigatori di nuovo genere, di cui il primo avvallamento (*la prima bolgia*) era pieno (*repleta*).

25. I dannati stavano nudi nel fondo: dalla metà della bolgia verso l'esterno (*in qua*) procedevano in direzione contraria alla nostra (*verso 'l volto*), dall'altra parte camminavano nella nostra stessa direzione (*di là con noi*), ma più velocemente (*con passi maggiori*).

28. come i Romani a causa della grande

10 Quale, dove per guardia delle mura più e più fossi cingon li castelli, la parte dove son rende figura,

13 tale immagine quivi facean quelli; e come a tai fortezze da' lor sogli alla ripa di fuor son ponticelli,

16 così da imo della roccia scogli movien che ricidien li argini e' fossi infino al pozzo che i tronca e racco'gli.

19 In questo luogo, della schiena scossi di Gerion, trovammoci; e 'l poeta tenne a sinistra, e io dietro mi mossi.

22 Alla man destra vidi nova pièta, novo tormento e novi frustatori, di che la prima bolgia era repleta.

25 Nel fondo erano ignudi i peccatori: dal mezzo in qua ci venien verso 'l volto, di là con noi, ma con passi maggiori,

28 come i Roman per l' essercito molto, l'anno del giubileo, su per lo ponte hanno a passar la gente modo colto,

31 che dall'un lato tutti hanno la fronte verso 'l castello e vanno a Santo Pietro; dall'altra sponda vanno verso il monte.

folla (*per l'essercito molto*), nell'anno del giubileo, hanno trovato (*colto*) un espediente (*modo*) per far transitare (*passar*) la moltitudine sul ponte (*di Castel Sant'Angelo*).

31. in modo che da un lato del ponte tutti

avevano la fronte rivolta (*hanno la fronte*) al Castello e si dirigevano verso San Pietro; dall'altro lato andavano verso il monte (*Giordano*: collina posta alla sinistra del Tevere).

Nel 1300, anno del giubileo indetto da



Inferno XVIII, 22-27
La Commedia, Inferno.
 Min. ferrarese -
 a. 1474-1482.
 (Roma, Biblioteca
 Vaticana -
 Ms. Urb. Lat. 365 -
 f. 46 v)

Bonifacio VIII. Roma fu visitata da un gran numero di pellegrini. Scrive in proposito il Villani (*Cronaca* VIII, 36): "al continuo in tutto l'anno durante avea in Roma, oltre al popolo romano, duecentomila pellegrini, senza quegli ch'erano per gli cammini andan-

do e tornando". Per regolarne il transito sul ponte di Castel Sant'Angelo, esso fu diviso con un trainazzo, in modo che tutti quelli che camminavano nella medesima direzione si trovassero dalla stessa parte. La prima bolgia è idealmente divisa in due zone concen-

triche. In quella esterna camminano, sferzati dai diavoli, i seduttori per conto altrui (ruffiani), nella seconda, sottoposti ad analogo tormento, i seduttori per conto proprio. L'ordine rigoroso messo in luce nella descrizione della topografia del cerchio è pre-

sente anche in questa veduta d'insieme della bolgia. "Senza posa, per l'eternità, con una simmetria, che piace a quell'architetto che è Dante (come piaceva ai suoi contemporanei educati alla logica della scolastica) conservare anche nello inferno, circolano così i frustatori dell'onore e della verginità femminile." (Gallarati-Scotti)

34. Da tutte le parti, sulla buia pietra (su per lo sasso tetro) vidi diavoli cornuti con grandi fruste (ferze), che li percuotevano spietatamente sulla schiena (di retro: di dietro).

37. Ahi come facevano loro alzare le calcagna (levar le berze) fin dai primi colpi! nessuno certo aspettava i secondi e i terzi.

Il linguaggio astratto e solenne delle prime terzine è qui del tutto dimenticato. Ancora nel presentare la visione della bolgia (versi 22-24) il Poeta si era servito di termini estremamente generici (*pietà*, *tormento*, *frustatori* nel senso di tormentatori) o letterari (il latinismo *repleta*). Qui la stessa scena, veduta nella sua concretezza, dopo il paragone con l'esserci molto, che mirava a cogliere in essa un significato di portata universale - l'ordine che si riflette, in quanto manifestazione della mente di Dio, anche nell'inferno - si rivela comica e volgare. "I *frustatori* sono adesso ritratti come i *demon cornuti*, il *tormento*, così astrattamente posto all'inizio, si traduce ora in aperta visione: *li battien crudelmente*; la *nova pietà* trova infine una esauriente illustrazione." (Sanguineti)

40. Mentre camminavo, il mio sguardo s'imbatté in uno di loro (li occhi miei in uno furo scontrati); e immediatamente dissi: « Non è la prima volta che vedo costui (già di veder costui non son digiuno) »;

43. perciò per poterlo osservare meglio (a figurarlo) mi fermai (i piedi affissi); e la mia cara guida si fermò con me, e acconsentì (assentio) che tornassi un po' indietro.

Dante non solo rinuncia a darci un ritratto di questo personaggio, ma, quasi

34 Di qua, di là, su per lo sasso tetro
vidi demon cornuti con gran ferze.
che li battien crudelmente di retro.

37 Ahi come facean lor levar le berze
alle prime percosse! già nessuno
le seconde aspettava né le terze.

40 Mentr'io andava, li occhi miei in uno
furo scontrati; e io sì tosto dissi:
«Già di veder costui non son digiuno»;



Inferno XVIII, 34-36
"Giudizio Universale: Inferno" di Taddeo
di Bartolo (c. 1363-1422) - (particolare).
(San Gimignano, Collegiata)

- 43 per ch'io a figurarlo i piedi affissi:
e 'l dolce duca meco si ristette,
e assentio ch'alquanto in dietro gissi.
- 46 E quel frustato celar si credette
bassando il viso: ma poco li valse,
ch'io dissi: «O tu che l'occhio a terra gette,
- 49 se le fazion che porti non son false,
Venedico se' tu Caccianemico:
ma che ti mena a sì pungenti salse?»



a sottolinearne l'abiezione, il nessun conto in cui deve essere tenuto, lo indica attraverso un pronome indefinito: *uno*. Questa designazione anonima acquista tuttavia il suo intero significato soltanto se messa in rapporto con l'episodio che qui ha inizio e nel quale Dante costringerà il dannato a confessare la sua colpa, facendogli capire di averlo riconosciuto e chiamandolo per nome.

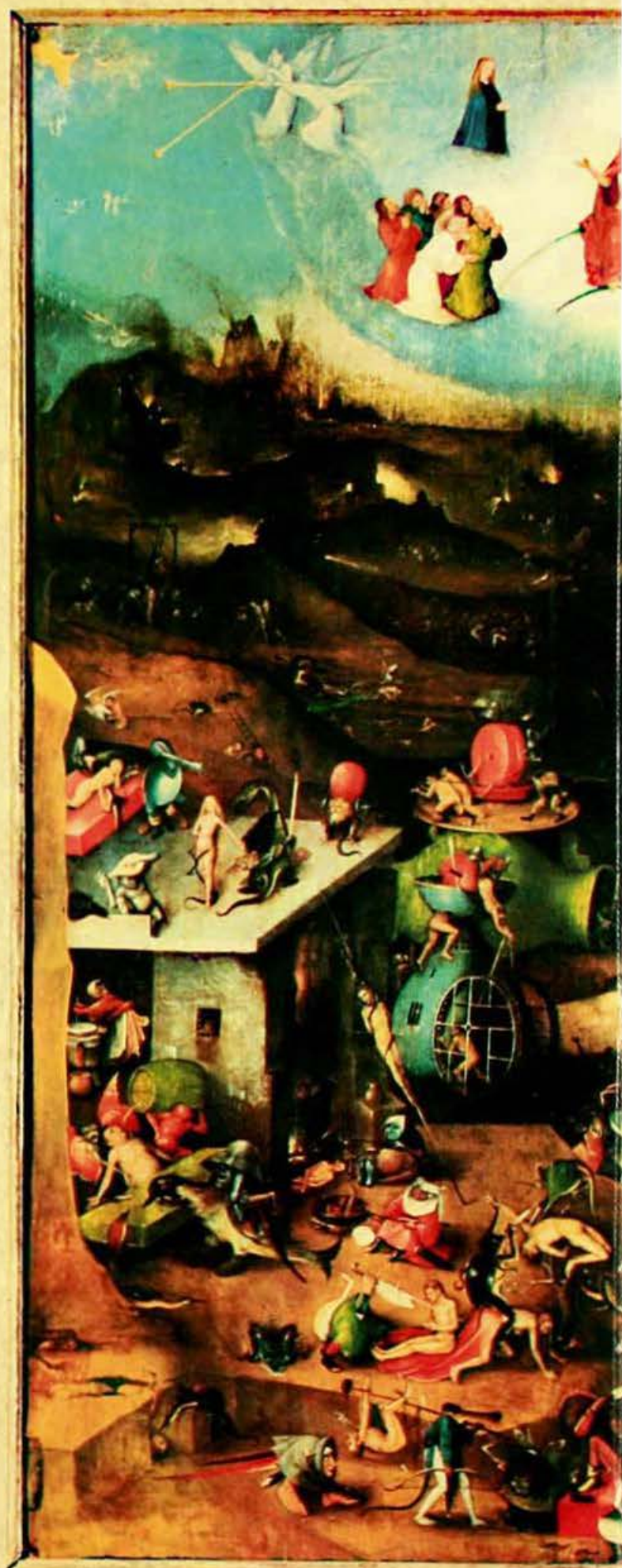
46. E quel frustato credette di nascondersi abbassando il viso: ma a poco gli servi (*poco li valse*), poiché io gli dissi: «O tu che volgi lo sguardo a terra,
49. se le tue fattezze non sono ingannevoli (*se le fazion che porti non son false*), tu sei Venedico Caccianemico: ma quale peccato ti conduce a così brucianti supplizi (*a sì pungenti salse*: a così piccanti condimenti)?»

Il bolognese Venedico Caccianemico (c. 1228-1302) fu a capo del partito quello nella sua città e ricoprì la carica di podestà in diversi comuni dell'Italia centrale e settentrionale. Favorì la politica degli Estensi, che miravano ad estendere la loro influenza su Bologna, e, secondo la diceria alla quale Dante mostra di dar credito, indusse sua sorella Ghisolabella, già sposata, a concedersi a uno di loro (Obizzo II o Azzo VIII). Le parole che Dante rivolge a questo dannato sono, "sotto l'apparenza della corretta educazione" (Caretti), crudeli e sarcastiche. Il frustato ha cercato di non farsi riconoscere: non vuole che nel mondo dei vivi si sappia che egli è nell'inferno per una colpa così abietta. Il Poeta, per mostrare di averlo riconosciuto, ne pronuncia il nome, ma, per maggiore derisione, finge di non essere del tutto certo del suo riconoscimento (*se le fazion che porti non son false*). Infine, per far ben capire a Venedico di averlo identificato, si serve del termine *salse*, che, se in un'accezione immediata è soltanto una metafora per «supplizi», rappresenta anche il nome di una valle nei pressi di Bologna, dove venivano gettati i cadaveri dei giustiziati, dei suicidi e degli scomunicati.

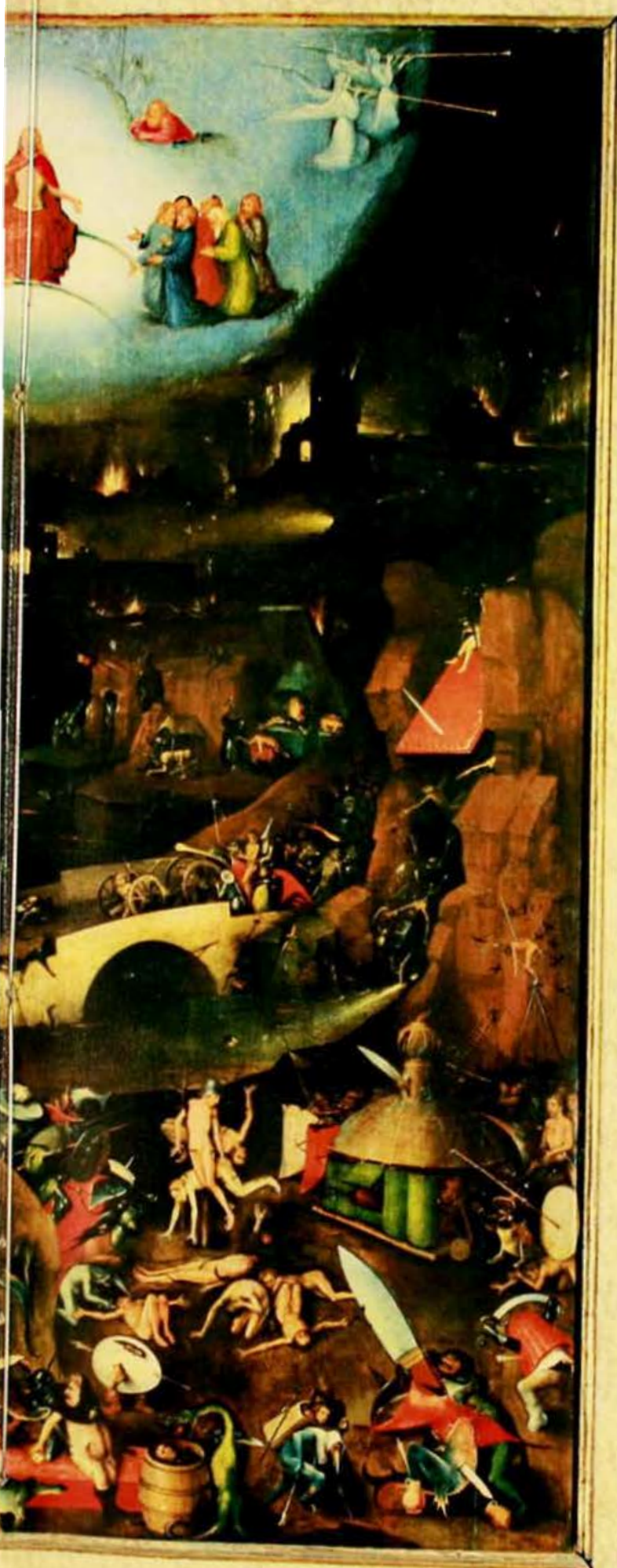
Inferno XVIII, 34-36

"Giudizio Universale: Inferno" di Taddeo di Bartolo (c. 1363-1422) - (particolare). (San Gimignano, Collegiata)

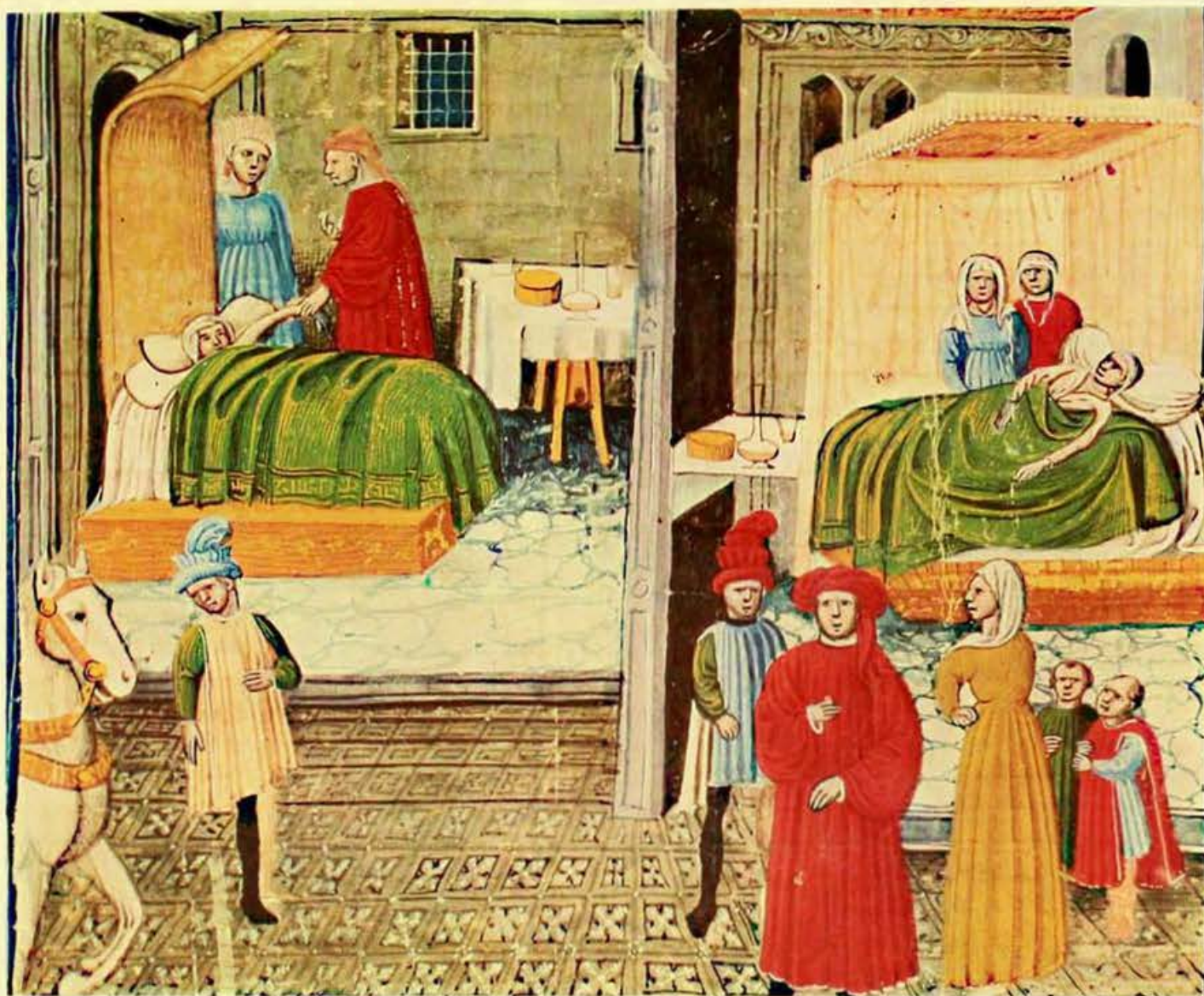
L'oltretomba infernale assumerà toni di un'esasperazione fantastica quasi allucinante nella visione dei pittori fiamminghi quattrocenteschi, in vivo contrasto con momenti di grande felicità creativa nati dalla rapida contemplazione d'oasi paradisiache.



"Giudizio Universale" di Hieronymus Bosch (c. 1450-1516).
(Vienna, Accademia delle Belle Arti)



Alcuni aspetti
di vita
bolognese in un
famosissimo
codice miniato
da artisti
dell'Italia
settentrionale.



52. Ed egli: «Lo dico contro voglia; ma mi costringono le tue precise parole, che richiamano alla mia memoria la vita terrena (che mi fa souvenir del mondo antico).

55. Io fui colui che indusse Ghisolabella a cedere alle brame (i.e. far la voglia) del Marchese, comunque venga narrata (come che suoni) questa turpe storia.

58. Ma non sono il solo bolognese che qui dolorosamente sconta la sua colpa (e non pur io qui piango bolognese); al contrario, questo luogo è così pieno di Bolognesi, che attualmente non vi sono tante lingue avvezze (apprese)

61. a dire "sia" (sipa) tra i fiumi Savena e Reno; e se di questo fatto vuoi una prova sicura (fede o testimonio), ricordati (ricordi a mente) del nostro animo (seno: petto) avido ».

52 Ed elli a me: «Mal volontier lo dico; ma sforzami la tua chiara favella, che mi fa sovvenir del mondo antico.

55 I' fui colui che la Ghisolabella condussi a far la voglia del Marchese, come che suoni la sconcia novella.

58 E non pur io qui piango bolognese; anzi n'è questo luogo tanto pieno, che tante lingue non son ora apprese



"Canon maior"
di Avicenna.
Secolo XV -
(Bologna,
Biblioteca
Universitaria -
Ms. 2197 -
f. 127 v; f. 38 v)

61 a dicer "sipa" tra Sàvena e Reno;
e se di ciò vuoi fede o testimonio,
rècati a mente il nostro avaro seno».

64 Così parlando il percosse un demonio
della sua scuriada, e disse: «Via,
ruffian! qui non son femmine da conio»,

67 l' mi raggiunsi con la scorta mia;
poscia con pochi passi divenimmo
là 'v'uno scoglio della ripa uscita.

"Sipa": è forma dell'antico dialetto bolognese per la terza persona singolare del congiuntivo presente del verbo essere. La risposta di Venedico - osserva il Caretti - "non fa che perfezionare il tono di cinica commedia, già reperibile nell'allusiva interrogazione... Costretto a ricordare il mondo antico, Venedico non sa infatti far altro che sciorinare unpudicamente il poco onorevole catalogo delle proprie benemerenze..."

64. Mentre così parlava un diavolo lo colpì con la sua frusta (della sua scuriada), e disse: «Vattene, ruffiano! qui non ci sono donne da prostituire (femmine da conio)».

67. Io mi riaccostai (mi raggiunsi) alla mia guida; poi, percorsi pochi passi, arrivammo (divenimmo) in un punto dove dalla parete rocciosa (della ripa) si staccava un ponte di pietra (scoglio).

70. Salimmo su di esso con molta facilità (*assai leggermente*); e, diretti verso destra, su per la sua superficie scheggiata, ci allontanammo da quell'eterno girare (*da quelle cerchie etterne*).
73. Quando fummo nel punto in cui (il ponte) è vuoto (*vaneggia*) sotto di sé per consentire ai frustati di passare (*per dar passo alli sferzati*). Virgilio disse: « Fermati (*attienti*), e fa in modo che cada (*feggia: colpisca*) »
76. su di te lo sguardo (*lo viso*) di questi altri sciagurati, dei quali ancora non hai veduto il volto poiché hanno camminato nella nostra stessa direzione ».
79. Dal ponte antico osservavamo la fila (*la traccia*) che avanzava nella nostra direzione percorrendo l'altra parte della bolgia (*dall'altra banda: la parte più interna*), e che la frusta sospingeva così come faceva con i ruffiani.
82. E Virgilio, senza che io facessi domande, mi disse: « Guarda quel grande che si avvicina, e che non sembra versare lagrime per il dolore.
85. Quale portamento regale ancora conserva (*ritene!*! Quello è Giasone, che con il coraggio e la saggezza (*per cuore e per senno*) privò (*privati fene*) i Colchi del montone.

Giasone è un personaggio della mitologia del quale Dante ebbe notizia probabilmente attraverso la *Tebaide* di Stazio (V, 401-485). Figlio di Esone re della Tessaglia, questo eroe guidò la spedizione degli Argonauti nella Colchide per conquistare il vello d'oro. La figura di Giasone si isola nella folla grottesca dei dannati di questa bolgia. Egli non alza le braccia per fuggire, ma incede dignitosamente, come si addice ad un sovrano: *vene*. Non diversamente da Capaneo, egli è additato come *quel grande*, non diversamente da Capaneo anche Giasone sa dominare il proprio dolore. La presentazione di questa figura ad opera di Virgilio richiama anche il modo in cui lo stesso Virgilio indica Omero al suo discepolo, nel quarto canto (versi 86-88). Come nota il Fubini, a Virgilio è affidato, nella grottesca commedia dell'ottavo cerchio, "il compito di ricordare gli eroi e i miti della poesia antica, e per le sue parole si dischiude nella greve atmosfera di Malebolge un'apertura verso un mondo diverso, quello che già commosse l'animo suo e degli altri antichi poeti e che commuove tuttora l'animo di Dante".

88. Egli passò per l'isola di Lemno, doo che le audaci donne senza pietà avevano ucciso tutti i loro uomini.

Durante la sua navigazione alla volta

70

Assai leggermente quel salimmo:
e volti a destra su per la sua scheggia,
da quelle cerchie etterne ci partimmo.

73

Quando noi fummo là dov'el vaneggia
di sotto per dar passo alli sferzati,
lo duca disse: « Attienti, e fa che feggia

76

lo viso in te di quest'altri mal nati,
ai quali ancor non vedesti la faccia
però che son con noi insieme andati.

79

Del vecchio ponte guardavam la traccia
che venia verso noi dall'altra banda,
e che la ferza similmente scaccia.

82

E 'l buon maestro, senza mia dimanda,
mi disse: « Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrima spanda:

85

quanto aspetto reale ancor ritene!
Quelli è lasòn, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati fene.

88

Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.

91

Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l'altre ingannate.

della Colchide, Giasone approdò, insieme ai suoi compagni, nell'isola di Lemno, dove sedusse Isifile, figlia del re Toante. Ella aveva assunto il governo dell'isola dopo aver salvato la vita del padre - facendo credere di averlo ucciso - allorché tutte le donne dell'isola

avevano ucciso i loro mariti che le trascuravano per dedicarsi alla guerra.

91. Qui con gesti (*segni*) e con parole lusinghiere ingannò Isifile, la giovane che prima aveva ingannato tutte le altre donne.



Inferno XVIII, 86-87

Da "Metamorfosi"
di Ovidio: la leggenda
di Giasone e della
conquista del vello
d'oro. Min. fiamminga
a. 1497 - (Holkham
Hall, Lord Leicester
Library - Ms.
Holkham 324 -
f. 71 v)

94. La abbandonò lì, incinta, sola: questo peccato lo rende meritevole di tale supplizio (*tal colpa a tal martiro lui condanna*); e si rende giustizia (*vendetta*) anche per il male da lui fatto a Medea.

Isifile è, nella evocazione che qui ne fa Dante, figura non meno viva di quella di Giasone alla quale è drammaticamente contrapposta. Da una parte abbiamo l'eroe impassibile e maestoso, dall'altra "la fragile femminilità della donna tradita... individuata con mezzi espressivi addirittura elementari, due semplici diminutivi (*giovinetta, soletta*)" (Grana). Anche Medea fu sedotta da Giasone, ma il Poeta si limita a menzionarla per mettere in rilievo le colpe dell'eroe tessalo. Secondo le antiche leggende, Medea, figlia di Oeta re dei Colchi, innamoratasi di Giasone, lo seguì nella sua impresa e gli fu di valido aiuto nella conquista del vello d'oro. Abbandonata dall'eroe, uccise, per vendicarsi, i due figli avuti da lui. Nel Medioevo ebbe fama di maga spietata.

97. Con lui va chi usa l'inganno in tal modo (*da tal parte*); e basti questa conoscenza della prima bolgia (*valle*) e di coloro che essa strazia (*assanna; azzanna*) ».
100. Ci trovavamo già nel punto dove l'angusto sentiero (*lo stretto calle*) s'incrocia (*s'incrocicchia*) con il secondo argine, e di questo fa sostegno (*spalle*) per un altro arco di ponte.
103. Di qui udimmo gente che emetteva lamenti soffocati (*si nicchia*) nell'altra bolgia e soffiava rumorosamente (*col muso scuffa*), e percuoteva se stessa con le palme aperte.
106. Le sponde erano incrostate (*grommate*) di muffa, a causa delle esalazioni (*alito*) che, provenendo dal basso (*di giù*), vi si solidificavano formando come una pasta (*vi s'appasta*), la quale irritava la vista e l'olfatto (*che con li occhi e col naso facea zuffa*).

94. Lasciolla quivi, gravida, soletta;
tal colpa a tal martiro lui condanna;
e anche di Medea si fa vendetta.
97. Con lui sen va chi da tal parte inganna:
e questo basti della prima valle
sapere e di color che 'n sé assanna».
100. Già eravam là 've lo stretto calle
con l'argine secondo s'incrocicchia,
e fa di quello ad un altr'arco spalle.
103. Quindi sentimmo gente che si nicchia
nell'altra bolgia e che col muso scuffa,
e sé medesma con le palme picchia.
106. Le ripe eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta.
che con li occhi e col naso facea zuffa.



Dante e Venedico Caccianemico.

La *Commedia*, Inferno. Min. padovana -
sec. XV. (Padova, Biblioteca
del Seminario - Ms. 67 - f. 48 r)

109 Lo fondo è cupo sì, che non ci basta
luogo a veder senza montare al dosso
dell'arco, ove lo scoglio più sovrasta.

112 Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che dalli uman privadi pareva mosso.

115 E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non pareva s'era laico o cherco.

118 Quei mi sgridò: «Perchè se' tu sì 'ngordo
di riguardar più me che li altri brutti?»
E io a lui: «Perchè, se ben ricordo,

121 già t'ho veduto coi capelli asciutti,
e se' Alessio Interminelli da Lucca:
però t'adocchio più che li altri tutti».



109. Il fondo è così profondo, che non vi è luogo adatto per vedere in esso (*non ci basta luogo a veder*), a meno di salire sulla sommità (*senza montare al dosso*) dell'arco, là dove il ponticello di pietra è più alto.

112. Arrivammo in quel punto; e di là vidi in basso nella bolgia una moltitudine immersa in uno sterco che sembrava provenire dalle latrine umane (*che dalli uman privadi pareva mosso*).

Nella seconda bolgia sono puniti gli adulatori, coloro che in terra hanno tentato di conseguire i loro fini, ingannando il prossimo con parole dolci e gradevoli. Ora "quel falso miele delle loro adulazioni è qui restituito ad essi con la ripugnante materia, nella quale Dio li ha posti" (Steiner).

115. E mentre io percorrevo con lo sguardo il fondo della bolgia (*là giù con l'occhio cerco*), scorsi uno con la testa così imbrattata di sterco, che non si distingueva (*non pareva*) se avesse o no la tonsura (*s'era laico o cherco*).

118. Quello mi apostrofò (*mi sgridò*): «Perché sei così avido di fermare il tuo sguardo (*di riguardar*) su di me più che sugli altri insouzzati (*brutti*)?» E io: «Perché, se ricordo bene,

121. io ti ho già veduto quando i tuoi capelli erano puliti (*coi capelli asciutti*), e sei Alessio Interminelli di Lucca: per questo ti osservo (*t'adocchio*) più di tutti gli altri».

Alessio Interminelli fu un cavaliere lucchese di parte bianca, vissuto nella seconda metà del XIII secolo. Il breve scambio di parole tra questo peccatore e il Poeta riecheggia quello avuto da Dante, nella prima bolgia, con Venedico Caccianemico. Anche qui Dante fa il nome del dannato, dopo che «questo ha mostrato di non gradire di essere riconosciuto da un vivo; anche qui, prima di pronunciarne il nome, finge quasi di voler limitare la portata della sua affermazione (*se ben ricordo*)».

I dannati puniti nella prima bolgia.

La Commedia, Inferno. Min. padovana - sec. XV - (Padova, Biblioteca del Seminario - Ms. 67 - f. 56 r)

124. Ed egli allora, picchiandosi il capo:
«Mi hanno fatto affondare in questo
luogo le adulazioni delle quali non
ebbi mai sazia (*stucca*) la lingua».

127. Poi Virgilio mi disse: «Fa in modo di
spingere (*fa che pinghe*) lo sguardo
(*il viso*) un po' più avanti, in modo
da raggiungere con gli occhi la faccia
(*si che la faccia ben con l'occhio at-
tinghe*)

130. di quella sudicia e scarmigliata donnac-
cia (*fante*) che si graffia laggiù con le
unghie lorde, e ora si siede in terra
(*s'accoscia*), e ora è dritta (*stante*)
in piedi.

133. È Taide, la meretrice che al suo
amante (*drudo*), quando costui le chie-
se "Ho io per te grandi meriti?", ri-
spose: "Più che grandi, straordinari!"

136. E di questo spettacolo (*quinci*) i no-
stri occhi siano sazi ».

La cortigiana Taide è un personaggio dell'*Eunuco* di Terenzio. In un passo di questa commedia, menzionato fra l'altro da Cicerone nel *De amicitia* (XXVI, 98), il soldato Trasone chiede al mezzano Gnatone, per opera del quale ha fatto pervenire alla donna un suo regalo, se Taide lo abbia ringraziato molto ("Grandi grazie ha detto Taide per me") e Gnatone risponde che lo ha ringraziato non molto, ma immensamente ("anzi, ingenti"). La fonte classica alla quale Dante si è ispirato è probabilmente il passo ciceroniano, in cui la risposta di Taide è considerata un esempio di adulazione: "Bastava rispondere «grandi»; disse «ingenti»". Ma, come ha chiaramente dimostrato il Sanguineti, "il mondo antico di Taide è tutto vinto e moralizzato dalla vivida urgenza delle suggestioni bibliche". La figura di questa *fante* immersa nello sterco e agitata da una sconcia mimica si ispira alla caratterizzazione che della meretrice dà Salomone ("è persona audace e provocante, non sa tenere i piedi in casa": *Proverbi* VII, 11) e al giudizio che su essa formula ("la sua casa è la via del sepolcro, e la discesa verso il soggiorno dei morti": *Proverbi* VII, 27).

L'epilogo di questo canto si risolve sul piano della farsa. È del Caretti la seguente osservazione: "Lo stesso artista che per Francesca aveva obiettivamente trasposto nell'inferno i precisi modi d'un costume e di una grazia gentilizi, e le proposizioni ben divulgate della letteratura erotica medievale, fissa qui invece la grottesca ambiguità d'un linguaggio amoroso parodiato, il falso esornativo e convenzionale di due recitanti in vena di complimentose e ricercate delicatezze («ho io grazie grandi appo te?»: «Anzi maravigliose!»)".

Inferno XVIII, 130-133

"Giudizio Universale: Inferno" di Taddeo di Bartolo
(c. 1363-1422) - (particolare). (San Gimignano, Collegiata)



124 Ed essi allor, battendosi la zucca:
«Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe
ond'io non ebbi mai la lingua stucca».

127 Appresso ciò lo duca «Fa che pinghe»
mi disse «il viso un poco più avanti,
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe

130 di quella sozza e scapigliata fante
che là si graffia con l'unghie merdose,
e or s'accoscia, e ora è in piedi stante.

133 Taidè è, la puttana che rispose
al drudo suo quando disse "Ho io grazie
grandi appo te?": "Anzi maravigliose!"

136 E quindi sian le nostre viste sazie».



Inferno, Canto XIX

La terza bolgia, dall'alto del ponte che la sovrasta, appare interamente disseminata di buche circolari. Da ciascuna di queste spuntano le gambe di un dannato confitto in essa a testa in giù e con le piante dei piedi lambite dalle fiamme. I peccatori che la giustizia divina così punisce sono i simoniaci, coloro cioè che hanno fatto commercio delle cose sacre. Dante ferma la sua attenzione su di uno che agita le gambe con impeto più disperato degli altri e che è tormentato da un fuoco più doloroso. Perché il suo discepolo possa apprendere da questo dannato i motivi che lo indussero ad infrangere la legge di Dio, Virgilio lo porta sul fondo della bolgia. Invitato a parlare, il peccatore apostrofa Dante chiedendogli il motivo del suo arrivo nel regno dell'eterno dolore prima del termine a lui prescritto: lo ha infatti scambiato per Bonifacio VIII, destinato a prendere il suo posto all'apertura della buca dei papi simoniaci. Dopo aver compreso il suo errore, rivela la propria identità: fu Niccolò III, della stirpe rapace degli Orsini; è dannato per aver favorito in modo fraudolento i propri familiari. Il posto di Bonifacio VIII sarà poi occupato da un altro pontefice, ancora più scellerato, Clemente V. Travolto dall'indignazione, Dante prorompe in una violenta invettiva contro la sete di beni materiali che ha allontanato i ricari di Cristo dai compiti che loro assegnò il divino Maestro e ravvisa nella Chiesa avida di potere e di ricchezze il mostro dalle sette teste e dalle dieci corna di cui parla l'Apocalisse. Ricorda quindi con dolore la donazione di alcuni territori che l'imperatore Costantino fece a papa Silvestro, origine prima del potere temporale dei pontefici e delle discordie che travagliano l'umanità. Poi Virgilio lo riporta sull'argine che separa la terza bolgia dalla quarta e di lì sul ponte che scavalca quest'ultima.

INTRODUZIONE CRITICA

Nella prima parte dell'*Inferno* la polemica politica di Dante ha per oggetto la storia di Firenze a partire dal 1215, l'anno fatale in cui l'offesa arrecata da Buondelmonte dei Buondelmonti alla famiglia degli Amidei portò alla divisione degli abitanti della città in Guelfi e Ghibellini. È storia recente, rispetto ai tempi del Poeta, sono episodi di sangue, odi covati e trasmessi di generazione in generazione nell'isolamento delle mura cittadine. È stato osservato che Dante ha spesso delle vicende della sua città una visione angusta e municipalistica e che, ad esempio, nel canto quindicesimo, "le puntate cittadinesche contro Fiesole, il frizzo sulla cecità dei Fiorentini, i proverbi" delineano una "Firenze minore, stretta nelle sue mura, rievocata anche nel linguaggio casalingo" (Bosco). Ma Dante non si limita - e in ciò è la grandezza del suo messaggio, anche quando le soluzioni da lui additate appaiono, sul terreno dei fatti, utopistiche o semplicemente irrealizzabili perché tendenti a ripristinare il passato - a dar sfogo ai suoi risentimenti di uomo di parte e di esule, né, d'altra parte, intende fare opera di cronista. L'indagine cui egli sottopone gli eventi politici mira a ricondurli, non diversamente da ogni altra forma di agire umano, in uno spazio etico, in una regione di norme inaccessibili all'errore.

La politica in quanto sfera autosufficiente e chiusa in se stessa è una creazione del Rinascimento. Per il pensiero medievale essa non può essere scissa dalla totalità dell'agire umano: nell'operare politico, come in qualsiasi accadimento che ha la sua radice nella libertà del nostro volere, si svela un'intenzione volta ad affermare o a negare Dio e il mondo che in Dio, trascendendosi, si afferma e si ordina. Per questo Dante può trascurare l'analisi dei moventi esclusivamente pratici, circoscritti nel tempo al conseguimento di fini particolari, che determinano l'azione politica, per questo, nella sua visione degli eventi, sorretta da una fede sempre più salda a mano a mano che l'avverarsi del suo ideale di giustizia sembra farsi più improbabile e remoto, egli non riesce a definire altrimenti che come decadimento e corruzione radicati nell'*avarizia* il faticoso emergere, tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV, di nuove strutture economiche e sociali e di nuovi istituti politici.

Nel canto diciannovesimo per la prima volta la visione di Dante abbraccia il destino dell'umanità intera, preda dell'anarchia in seguito all'abuso che la Chiesa ha fatto della *dote* di Costantino. La donazione di Costantino, sulla quale appariva nel Medioevo legittimamente fondato il potere temporale dei papi, era, ai tempi del Poeta, al centro delle discussioni che vedevano schierati in campi opposti giuristi guelfi e ghibellini. Nella *Monarchia* Dante interpreta questa donazione, del cui testo pare non abbia avuto conoscenza diretta, nel senso che Costantino si limitò a "costituire un patrimonio ecclesiastico per sove-

nire ai bisogni del clero e dei poveri, fermo restando il superiore dominio dell'impero sui beni assegnati alla Chiesa" (Nardi). Ma, secondo Dante, *il bene operar* dell'imperatore romano *fe' mal frutto*, poiché "nonostante l'intenzione sacra e benigna del donatore, la donazione costantiniana, così come venne interpretata da chi l'accettò, fu cagione di grave danno alla Chiesa e all'umanità" (Nardi). Il peccato di simonia colpito nella terza bolgia ha quindi un'origine storica: l'umanità redenta dal sacrificio del Cristo si è nuovamente allontanata dal suo *Fattore* e ha cominciato, dietro l'esempio di coloro che avrebbero dovuto guidarla a Lui, a fare oggetto della propria adorazione non il principio della vita, il Verbo, ma pezzi di materia lucente: *fatto v'avete Dio d'oro e d'argento*. Non diversamente, nel racconto biblico, gli Ebrei, perduta la fede nel ritorno di Mosè dal monte Sinai, si erano lasciati persuadere a fare oggetto delle loro preghiere e dei loro sacrifici un vitello d'oro. Le affinità fra lo stile dell'episodio dei simoniaci, basato sull'invettiva e sulla visione profetica, e quello biblico, sono molteplici ed evidenti, ma occorre anzitutto cogliere la disposizione d'animo rigorosa ed intransigente, comune sia a Dante che agli agiografi, nei confronti di chi subordina le ragioni dell'eterno a quelle del contingente. L'indignazione di Dante prorompe in questo canto in accenti di inusitata asprezza proprio perché a promuovere in terra la religione dei beni materiali e la corruzione che ne è derivata sono stati coloro ai quali Cristo ha affidato il compito di custodire la sua Parola. La simbologia complessa che percorre il canto è di derivazione biblica, ma non resta lettera morta, semplice imitazione o parodia, secondo quanto ritiene il D'Ovidio, del modo di parlare degli ecclesiastici che hanno agito in modo contrario ai dettami della fede. Essa commuove il Poeta fin nel profondo, carica com'è di allusioni ad una vicenda sovranaturale, per cui le singole immagini (*spose... avolterate... matre... putre...*), nel tradurre in termini di consanguineità i rapporti stabiliti fra una realtà umana e Dio, riflettono la stessa immediatezza aspra e solenne che caratterizza le immagini bibliche. Ma in Dante rivive non soltanto l'accesa religiosità dei profeti d'Israele, ma anche il severo metodo della Scolastica, poco propizio all'amplificazione dei sentimenti quanto portato ad estendere a tutti gli aspetti del reale il rigore del procedimento deduttivo. La sua poesia nasce proprio dal contrapporsi dialettico di una fortissima istanza passionale e di una non meno forte esigenza di ordine e di logicità. Di qui deriva, nel canto diciannovesimo, che le singole immagini appaiono legate fra loro da nessi di pensiero oltre che di sentimento. Il Sanguineti ha parlato in proposito di "un puntualissimo immaginare deduttivo", di un "sillogizzare... che non viene già traducendosi, di momento in momento, in immagine, ma in immagine appunto, in figura originariamente germina, in figurati emblemi viene immediatamente sviluppando la propria trama."



Inferno XIX. 6

La Commedia, Inferno. Min. del secolo XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 63 v)

1. O mago Simone, o suoi sciagurati seguaci, che gli uffici sacri (*le cose di Dio*), che devono essere uniti alla bontà (dati e ricevuti da chi è buono), voi avidamente (rapaci)
4. prostitute (*avolterate*: adulterate) per denaro (per oro e per argento); è giusto che adesso sia proclamata la vostra condanna (per voi suoni la tromba), poiché vi trovate nella terza bolgia.

In un passo degli Atti degli Apostoli (VIII, 9-20) si narra che Simone, il quale praticava l'arte magica in Samaria, offrì del denaro agli apostoli Pietro e Giovanni in cambio del potere di comunicare ai fedeli, attraverso l'imposizione delle mani, lo Spirito Santo. Ma San Pietro gli disse: "Va in perdizione tu e il tuo denaro, perché tu hai creduto che il dono di Dio si potesse acquistare col denaro!" Dal mago Simone prese nome di «simonia» l'atto di comprare o vendere quelle che Dante chiama qui *le cose di Dio*: cariche ecclesiastiche e sacramenti. Nel Medioevo la simonia fu a volte usata dai pontefici come strumento politico, per accrescere il potere temporale del papato. Occorre notare tuttavia che Dante considera la simonia in un senso molto lato, poiché egli condanna come tale non solo la compravendita dei beni spirituali, ma anche il nepotismo e tutta la politica di alcuni papi del suo tempo, colpevoli, ai suoi occhi, di trascurare le cose sacre per brama di dominio e di ricchezza. In queste due terzine lo stile e quello profetico e i richiami alle Sacre Scritture sono evidenti. Poiché il legame che unisce *le cose di Dio* ai buoni è il solo legame giusto, legittimo, esso si configura come «matrimonio» (*spose*); poiché il legame che le unisce ai cattivi, a coloro che se ne servono per acquistare ricchezze e prestigio, è iniquo, illecito, esso si configura come «adulterio» o «lenocinio» (*avolterate*). Nella Bibbia e poi in tutta la letteratura di ispirazione biblica queste immagini sono frequenti e di grande efficacia, poiché trasferiscono concetti astratti in un ambito di esperienze semplici, ma fondamentali, in cui tutti possiamo riconoscerli.

Canto XIX

- 1 O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, voi rapaci
- 4 per oro e per argento avolterate;
or convien che per voi suoni la tromba,
però che nella terza bolgia state.
- 7 Già eravamo, alla seguente tomba,
montati dello scoglio in quella parte
ch'a punto sovra mezzo il fosso piomba.

7. Già eravamo saliti, nella bolgia seguente (*alla seguente tomba*), su quel tratto del ponte (*scoglio*) che sovrasta perpendicolarmente (*piomba*) proprio (*a punto*) la parte mediana della bolgia.

10. O sapienza infinita, quanta forza creativa (arte) dimostri in cielo, in terra e nell'inferno (*nel mal mondo*), e con quanta giustizia il tuo potere (*tua virtù*) distribuisce premi e castighi (*comparte*)!
13. Notai sulle pareti (*coste*) e sul fondo la roccia scura piena di buchi, tutti della stessa ampiezza (*d'un largo*) e tutti circolari.
16. Non mi sembravano meno larghi né più ampi di quelli che si trovano nel Battistero di San Giovanni (*nel mio bel San Giovanni*), creati perché in essi prendessero posto (*fatti per luogo*) coloro che somministravano il battesimo;
19. uno dei quali, non molti anni fa, fu da me spezzato a causa di uno che era sul punto di morirvi soffocato (*v'annegava*): e questa sia testimonianza (*suggel*: sigillo) che tolga dall'errore (*sganni*: disinganni) ogni persona.

Stando a quanto qui dice il Poeta e alle spiegazioni dei primi commentatori, nel Battistero di San Giovanni erano stati costruiti, intorno al fonte battesimale, alcuni piccoli pozzi, in cui prendevano posto i preti che celebravano il battesimo. Essi in tal modo stavano al riparo dalla folla che, nei due giorni dell'anno in cui a Firenze si usava battezzare (la vigilia di Pasqua e la vigilia di Pentecoste), si accalcava numerosa intorno a loro, e potevano più facilmente immergere i bambini nell'acqua. Altri commentatori interpretano però battezzatori come "fonti battesimali". Il Pagliaro, sulla scorta di una testimonianza dell'Ottimo e di un disegno trovato in un antico codice, propende per questa seconda accezione e suggerisce, al fine di rendere chiara l'espressione *fatti per luogo de' battezzatori*, di dare a *luogo* il senso di "spazio vuoto", in modo che essa venga a significare "fatti come spazio vuoto, cavità, vasca dei battezzatori".

22. Fuori dell'apertura (*bocca*) sporgevano (*superchiava*) sopra ogni buco (*a ciascun*) i piedi e parte delle gambe, fino alla coscia, di un dannato, e il resto



- 10 O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
e quanto giusto tua virtù comparte!
- 13 Io vidi per le coste e per lo fondo
piena la pietra livida di fori,
d'un largo tutti e ciascun era tondo.
- 16 Non mi parean men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel San Giovanni,
fatti per luogo de' battezzatori;
- 19 l'un delli quali, ancor non è molt'anni,
rupp' io per un che dentro v'annegava:
e questo sia suggel ch'ogn'uomo sganni.



Inferno XIX, 22-24

La Commedia, Inferno. Min. lombarda -
prima metà del sec. XV - (Parigi, Biblioteca
Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 230 v)

(l'altro) del corpo era conficcato dentro.

25. Entrambe le piante dei piedi di tutti questi peccatori erano cosparse di fiamme (accese); e perciò le loro articolazioni si agitavano con tanta forza, che avrebbero spezzato funi di vimini (ritorte) e di erbe (strambe).
28. Come le fiamme che consumano gli oggetti unti (il fiammeggiare delle cose unte) ne sfiorano soltanto la superficie più esterna (suole... muoversi pur su per la strema buccia), così avveniva sulle piante di quei piedi (li) dalle calcagna alle punte (delle dita).
31. «Maestro, chi è colui che manifesta il suo dolore (si cruccia) agitandosi più degli altri suoi compagni di sorte (consorti)?» lo domandai. «e che una fiamma più viva (roggia: rossa) consuma (succia: succhia)?»

La similitudine dei versi 28-29 richiama quella dello strizzo verde dell'episodio di Pier delle Vigne. Ambedue hanno la funzione di rendere credibile, avvicinandolo alla realtà più umile e, in apparenza, insignificante, un particolare aspetto - forse il più tragico - delle pene infernali: quello che ci mostra il linguaggio ridotto a manifestazione fisiologica, portato sul piano della più evidente materialità (nel canto tredicesimo troviamo il binomio inscindibile *parole e sangue*: qui, nella grottesca scenografia della terza bolgia, al verso 45, si *piangeva con la zanca*). Osserva il De Sanctis: «Quest'uomo pensa e sente per mezzo dei piedi che soli paiono di fuori, e simile ad un cieco che ha la vista nel tatto, i suoi cinque sensi sono concentrati nel piede e se sente dolore della fiamma che gli *succia* la carne, egli piange, piange con la *zanca*; e se sente dispetto, il suc dispetto esprime torcendo i piedi: è il gesto del piede sostituito al gesto della testa e delle mani». *Succia* si riferisce al termine paragonato (il peccatore conficcato nel foro, o, più precisamente, le piante dei suoi piedi), ma è suggerito dal termine di paragone (le cose *unte*): «come se la fiamma assorbisse gli umori delle membra del paziente» (Casini-Barbi).

- 22 Fuor della bocca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e delle gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava.
- 25 Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe.
- 28 Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era li dai calcagni alle punte.
- 31 «Chi è colui, maestro, che si cruccia
guizzando più che gli altri suoi consorti»
diss' io, «e cui più roggia fiamma succia?»

34. E Virgilio: « Se desideri che io ti accompagni laggiù scendendo da quell'argine che è più basso (*più giace*: è la via più interna della bolgia, che è più bassa di quella esterna perché il piano di Malebolge declina verso il pozzo centrale), apprenderai da lui chi fu e quali furono i suoi peccati (*torti*) ».

37. E io: « Tutto quello che piace a te mi è gradito (*bel*): tu sei quello che comanda, e sai che non mi allontanano (*mi parto*) dalla tua volontà, e conosci quello che, da parte mia, è taciuto (*quel che si tace*) ».

40. Giungemmo allora sul quarto argine: ci dirigemmo (*volgemmo*) e scendemmo verso sinistra (*a mano stanca*) giù nel fondo pieno di fori (*foracchiato*) e malagevole da attraversare (*arto*).

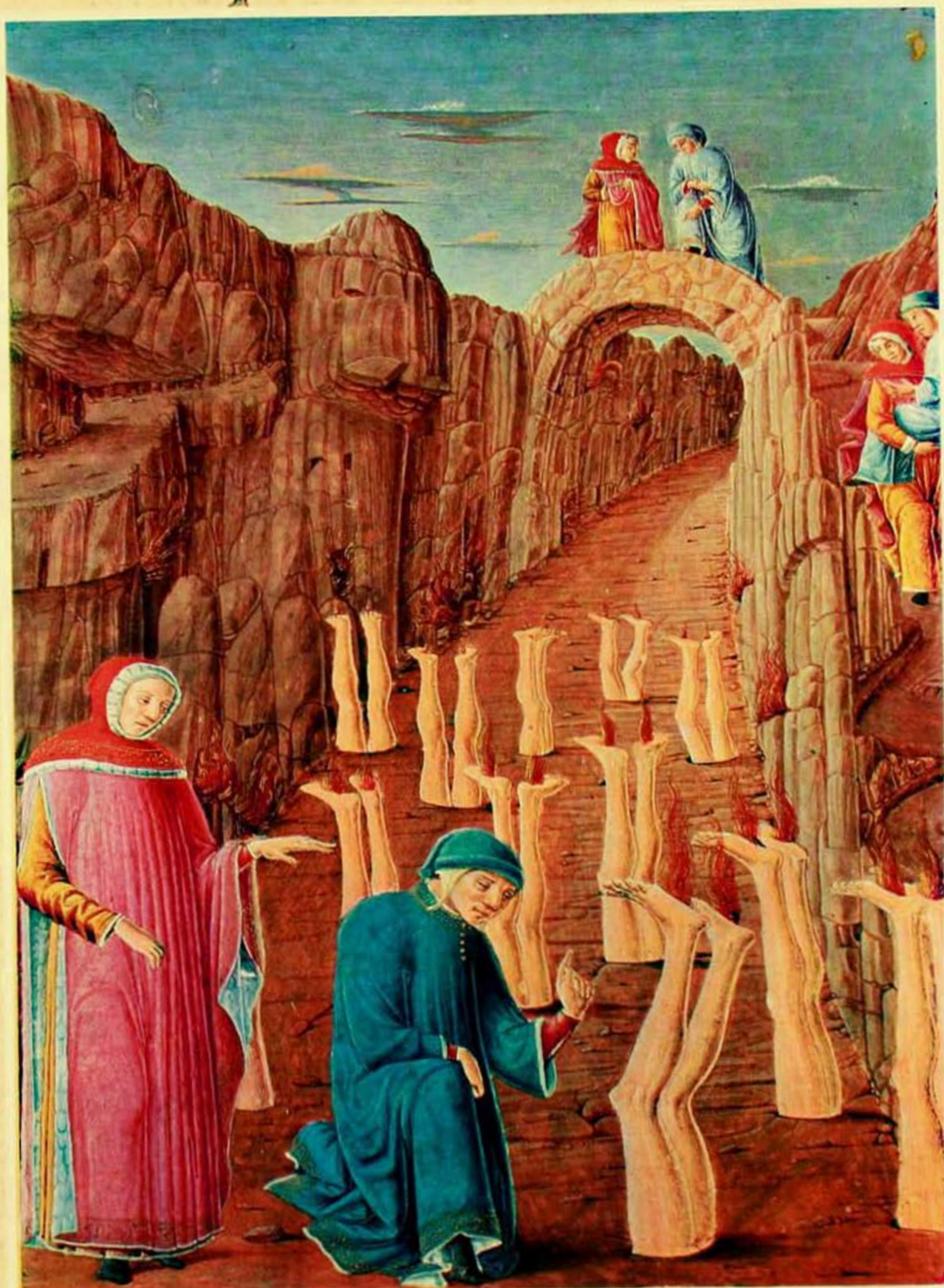
43. Virgilio non mi pose a terra dal suo fianco (*anca*), finché (*si*) non mi accostò (*mi giunse*: mi congiunse) al foro (*al rotto*) di colui che tanto intensamente (*si*) manifestava il proprio dolore (*piangeva*) con la gamba (*zanca*).

46. « Chiunque tu sia, che hai la parte superiore del corpo in basso (*che 'l di su tien di sotto*), anima malvagia conficcata (*commessa*) come un palo», presi a dire, « se ti è possibile, parla (*fa motto*). »

La pena dei simoniaci riflette, come ha mostrato il D'Ovidio, un rigoroso contrappasso: « i simoniaci, cupidi, mirarono alla terra, fonte dell'oro e di tutti i beni materiali, terreni, dimenticando interamente il cielo a cui avrebbero dovuto tener sempre volti gli occhi; ebbene, la loro pena è per l'appunto d'essere ora infissi a terra, e al cielo tener volti i piedi, tirar calci al cielo anche nella vita futura... Il simoniaco capovolse l'ufficio suo traendo vantaggi materiali per l'appunto, dalle cose spirituali, dando esempi che erano il preciso opposto di quelli che l'uomo di chiesa avrebbe dovuto dare; ed è capovolto! Avrebbe dovuto aspirare alla aureola del santo, e un nimbo di fuoco gli *succia* i piedi, un'aureola a rovescio! » La pena dei simoniaci presenta alcune affinità con quella degli eretici: tra l'altro, agli *avelli* degli eretici corrispondono i *fori* dei simoniaci, mentre, tanto nel sesto cerchio che nella terza bolgia, il fuoco, simbolo dello Spirito Santo, tormenta coloro i quali contro lo Spirito Santo maggiormente hanno peccato. Ma, accanto alle affinità, occorre notare le differenze: mentre gli eretici sono distesi nei loro sepolcri (*la gente che per li sepolcri giace*) e possono, sia pure per poco, cambiare la

Inferno XIX, 49-51
(Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Urb.
Lat. 365 - f. 49 r)

34 Ed essi a me: « Se tu vuo' ch' i' ti porti
là giù per quella ripa che più giace,
da lui saprai di sé e de' suoi torti ».





Inferno XIX, 124-126

Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 51 v)

- 37 E io: «Tanto m'è bel, quanto a te piace:
tu se' signore, e sai ch' i' non mi parlo
dal tuo volere, e sai quel che si tace».
- 40 Allor venimmo in su l'argine quarto:
volgemmo e discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiato e arto.
- 43 Lo buon maestro ancor della sua anca
non mi dipuose, sì mi giunse al rotto
di quel che sì piangeva con la zanca.
- 46 «O qual che se' che 'l di su tien di sotto,
anima trista come pal commessa»,
comincia' io a dir, «se puoi, fa motto».
- 49 Io stava come 'l frate che confessa
lo perfido assassìn, che poi ch' è fitto,
richiama lui, per che la morte cessa.

loro posizione (Farinata si erge, Cavalcante si leva in ginocchio), i simoniaci sono imprigionati a testa in giù come pali confitti in terra (di qui lo straordinario rilievo che assume il movimento delle loro gambe): il fuoco, che fa da cornice grandiosa alle tombe degli eretici, nella terza bolgia si limita a sfiorare le piante dei piedi dei simoniaci come cose *unte* qualsiasi,

49. Io stavo nella posizione del frate che raccoglie la confessione del sicario spregiuro (lo *perfido* assassìn), il quale, dopo essere stato confitto in terra (*poi ch'è fitto*), lo richiama, in modo che allontana la morte (*per che la morte cessa*).

Il termine *assassin* è di origine araba e fu introdotto in Occidente dopo le Crociate. Gli Assassini erano una setta musulmana, i cui membri, legati da un giuramento di obbedienza assoluta al loro capo, il Veglio della Montagna, e sotto l'infusso di una droga (l'*hascisc*), commettevano ogni sorta di misfatti. In Italia ai tempi di Dante la parola indicava colui che uccide per danaro. Come ha mostrato il Pagliaro, l'aggettivo *perfido* che qualifica, al verso 50, *assassin*, è riferito, con il significato di «infedele», «traditore», al «sicario, il quale venga meno all'obbligo del silenzio, che egli, si presume, ha contratto nell'atto di ricevere il suo ignobile mandato». Errata sarebbe quindi

l'interpretazione di coloro che attribuiscono a *cessa* il valore di "allontana, differisce, sia pur di pochi istanti, la morte" (Sapegno). Il sicario che rivela al confessore il nome del proprio mandante non si limita a prolungare, in base a quest'analisi del Pagliaro, la propria vita di alcuni istanti, ma la salva. *Cessa* non può quindi avere altro significato che quello di «allontana definitivamente».

I sicari erano condannati nel Medioevo alla «propagginazione»: venivano cioè sepolti vivi con la testa in giù.

52. Ed egli gridò: «Sel già qui dritto in piedi (*ritto*), sei già qui dritto in piedi, Bonifacio? Il libro del futuro (*lo scritto*) mi ha ingannato di molti anni».

Il dannato che parla è Giovanni Gaetano Orsini, papa dal 1277 al 1280 col nome di Niccolò III. Ecco come lo descrive un antico commentatore, il Lana: "Per acquistiar moneta non si vedea stanco né sazio di vendere e di alienare le cose spirituali per le temporali, commettendo continuo simonia, in per quello che ogni suo atto si drizzava ad avere pecunia; e questo volea per far grandi quelli di casa sua e sé nel mondo". Niccolò III scambia Dante per Bonifacio VIII, il pontefice destinato a prendere il suo posto all'entrata del foro dei papi simoniaci e si meraviglia che sia arrivato in anticipo sulla data prevista (Bonifacio VIII, ascenso al soglio pontificio nel 1294, morì nel 1303, tre anni dopo l'immaginario viaggio di Dante nell'oltretomba, avvenuto nella primavera del 1300). Bonifacio VIII è considerato da Dante il principale responsabile delle sciagure di Firenze (sostenne il partito dei Neri che costrinse il Poeta all'esilio). In più luoghi della *Commedia* la figura di questo pontefice, chiamato da Dante a render conto delle sue colpe politiche non meno che delle sue infrazioni alla legge di Dio, grandeggia come quella di un genio del male. Di lui scrive uno storico guelfo, il Villani (*Cronaca* VIII, 6): "pe-



Inferno XIX, 69

"Decretales". Min. bolognese -
sec. XIV - (Vercelli,
Biblioteca Capitolare - Ms. V - f. 2 v)



cunioso fu molto per aggrandire la Chiesa e' suoi parenti, non facendo coscienza di guadagno, che tutto dicea gli era licito quello ch'era della Chiesa". Il grande tema di questo canto è quello del capovolgimento del rapporto tra valori umani (la ricchezza, il potere) e valori divini (la *bontate* del verso 21. Esso è evidente non solo nella posizione dei simoniaci, confiscati a testa in giù nelle loro buche, ma anche nel rapporto che si istituisce fin da principio fra Dante e Niccolò III. "Laggiù dove tutto è capovolto, e capovolta, vorremmo dire, anche la gerarchia: il papa in giù, a confessarsi e lasciarsi sgridare; in su, un semplice laico, attingendo autorità dal suo zelo generoso, lo sgrida e vitupera, curvo verso i piedi d'un papa non per baciarglieli ma per udire la trista confessione e fargli giungere i debiti rimproveri." (D'Ovidio)

55. Sei tu così presto sazio di quei beni materiali (*quell'aver*) per i quali non esitasti ad impadronirti con l'inganno della Chiesa (*torre a 'nganno la bella donna*), e poi a prostituirla (*farne strazio*)?

Dante mostra di dar credito alle dicerie che correvano sull'elezione al pontificato di Bonifacio VIII. Questi, secondo tali voci, aveva indotto Celestino V ad abdicare e si era fatto eleggere ricorrendo alla frode e all'intimidazione.

58. Io divenni come quelli che, per il fatto che non comprendono la risposta che viene data loro, restano come confusi (*scornati*), e non sanno rispondere.
61. Allora Virgilio disse: «Digli subito: "Non sono quello, non sono quello che credi"»; e io risposi come mi fu ordinato.
64. Per questo il dannato contorse quanto più poteva i piedi (*tutti storse i piedi*); poi, sospirando e con voce lamentosa, mi disse: «Allora, cosa vuoi sapere da me?
67. Se a tal punto ti importa (*ti cal*) conoscere chi io sia, da essere disceso dall'argine per questo motivo (*che tu abbi però la ripa corsa*), sappi che io fui rivestito del manto papale (*gran*):
70. e fui davvero degno della famiglia degli Orsini, alla quale appartenni (e veramente fui figliuol dell'orsa), a tal punto desideroso di rendere potenti (*per avvanzar*) gli altri membri della mia famiglia (*orsutti*), che nel mondo misi nella borsa le ricchezze (*l'aver*), e qui me stesso.

Niccolò III non rivela se non indirettamente la propria identità, attraverso

52. Ed el gridò: «Se' tu già costì ritto, se' tu già costì ritto. Bonifazio? Di parecchi anni mi mentì lo scritto.
55. Se' tu sì tosto di quell'aver sazio per lo qual non temesti torre a 'nganno la bella donna, e poi di farne strazio?»
58. Tal mi fec' io, quai son color che stanno, per non intender ciò ch' è lor risposto, quasi scornati, e risponder non sanno.
61. Allor Virgilio disse: «Digli tosto: "Non son colui, non son colui che credi"»; e io rispuosi come a me fu imposto.
64. Per che lo spirto tutti storse i piedi; poi, sospirando e con voce di pianto, mi disse: «Dunque che a me richiedi?
67. Se di saper ch' i' sia ti cal cotanto, che tu abbi però la ripa corsa, sappi ch' i' fui vestito del gran manto;
70. e veramente fui figliuol dell'orsa, cupido sì per avvanzar li orsatti, che su l' avere, e qui me misi in borsa.
73. Di sotto al capo mio son li altri tratti che precedetter me simoneggiando, per le fessure della pietra piatti.
76. Là giù cascherò io altressi quando verrà colui ch' i' credea che tu fossi allor ch' i' feci 'l subito dimando.



Min. dell'Italia settentrionale -
inizio del sec. XVI -
(Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Ross. 374 - f. 2 r)

una perifrasi che ha lo scopo di mettere in luce come egli fosse avido di beni materiali e propenso a favorire in tutti i modi i membri della sua famiglia: e veramente fui figliuol dell'orsa. L'orsa era ritenuto animale ingordo e amatissimo della prole.

73. Sotto la mia testa, nelle crepe della

roccia stanno appiattiti (*piatti*), dopo esser stati trascinati (*tratti*) fin lì, gli altri (*papi*) che mi precedettero nel peccato di simonia.

76. Anch'io precipiterò laggiù allorché giungerà colui che io ritenevo tu fossi, quando ti rivolsi l'improvvisa domanda (*'l subito dimando*).

79. Ma più lungo è il tempo in cui mi sono bruciato i piedi e sono stato così capovolto (*sottosopra*), di quello in cui egli starà confitto con i piedi arsi dalle fiamme (*rossi*):

82. poiché dopo di lui verrà da occidente un papa (*un pastor*) senza rispetto delle leggi umane e divine (*senza legge*), dalla condotta ancor più riprovevole (*di più laida opra*), tale da dover ricoprire sia lui (*Bonifacio VIII*) sia me.

Il nuovo pontefice destinato ad occupare l'imboccatura del foro dei papi simoniaci dopo Bonifacio VIII e a ricoprire col suo corpo sia il corpo di quest'ultimo sia quello di Niccolò III (che saranno in tal modo spinti in basso, verso le fessure che finiranno per occupare definitivamente, nel profondo della roccia) è Bertrand de Got, originario della Guascogna e arcivescovo di Bordeaux (ecco perché Niccolò III dice che verrà... *di ver ponente*), pontefice dal 1305 al 1314 col nome di Clemente V. Ebbe fama di uomo "molto cupido di moneta e simoniaco, che ogni beneficio per denari s'avea in sua corte" (Villani - *Cronaca IX*, 59).

85. Sarà un novello Giasone, del quale si possono avere notizie (*di cui si legge*) nel libro dei Maccabei; e come nei confronti di Giasone il suo sovrano si mostrò debole (*fu molle*), così si mostrerà debole, nei confronti di questo papa (*fa lui*), il re di Francia ».

Nel secondo libro dei Maccabei (IV, 7-14) è detto che Giasone, dopo aver ottenuto, con una promessa di danaro, il sommo sacerdozio degli Ebrei dal re di Siria Antioco Epifane, si attirò l'odio di tutti per la sua vita empia e dissoluta. Sia Giasone sia Clemente V, secondo il Poeta, ottennero la suprema carica sacerdotale, rispettivamente nella religione ebraica e in quella cristiana, per l'eccessiva condiscendenza dei loro re. Si diceva infatti che Bertrand de Got fosse asceso al pontificato per il forte appoggio avuto dal re di Francia Filippo il Bello, al quale aveva promesso, secondo quanto riferisce il Villani (*Cronaca VIII*, 80), ampie concessioni e, tra l'altro, l'uso di "tutte le decime del reame per cinque anni". Dante si limita qui a preannunziarne l'arrivo nella bolgia dei simoniaci, alla quale è destinato, ma le colpe più gravi di cui questo papa si macchiò agli occhi del Poeta, e delle quali si parla in altri luoghi della *Commedia*, furono il trasferimento della sede pontificia da Roma ad Avignone (1309) e l'opposizione alla politica di Arrigo VII, sceso in Italia nel 1310 a ristabilire l'autorità imperiale.

88. Io non so se a questo punto fui troppo temerario (perché, pur essendo dannato



Inferno XIX, 91-93

"San Pietro" di anonimo maestro spagnolo del sec. XIII (particolare del trittico di Tosa), (Barcellona, Museo d'Arte Catalana)

- 79 Ma più è 'l tempo già che i piè mi cossi
e ch' io son stato così sottosopra,
ch'el non starà piantato coi piè rossi:
- 82 ch'è dopo lui verrà di più laida opra
di ver ponente un pastor senza legge,
tal che convien che lui e me ricopra.
- 85 Novo lasòn sarà, di cui si legge
ne' Maccabei; e come a quel fu mosse
suo re, così fia lui chi Francia regge».
- 88 I' non so s' i' mi fui qui troppo fosse,
ch' i' pur rispuosi lui a questo metro:
«Deh, or mi di: quanto tesoro volle
- 91 Nostro Signore in prima da san Pietro
ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non chiese se non "Viemmi retro".
- 94 Né Pier né li altri tolsero a Mattia
oro od argento, quando fu sortito
al luogo che perdè l'anima ria.
- 97 Però ti sta, ch'è tu se' ben punito;
e guarda ben la mal tolta moneta
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.
- 100 E se non fosse ch' ancor lo mi vieta
la reverenza delle somme chiavi
che tu tenesti nella vita lieta,
- 103 io userei parole ancor più gravi;
ch'è la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi.

to, l'interlocutore era un pontefice), dal momento che gli risposi proprio (*pur*) in questo modo (a questo metro): «Orsù, dimmi adesso: quanta ricchezza (*tesoro*) pretese

91. Gesù Cristo da San Pietro prima di mettere in suo potere (*balia*) le chiavi (del regno dei cieli)? Sicuramente non gli chiese se non: "Seguimi".

I versi 91-92 si riferiscono al seguente passo del Vangelo di Matteo (XVI, 18-19): "Ed io dico a te, che tu sei Pietro, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa, e le porte dell'inferno mai prevarranno contro di lei. E a te darò le chiavi del regno dei cieli: e qualunque cosa avrai legata sulla terra, sarà legata anche nei cieli; e qualunque cosa avrai sciolta sulla terra, sarà sciolta anche nei cieli".

94. Né Pietro né gli altri apostoli si fecero consegnare (*tolsero*) da Mattia oro e argento, allorché questi ottenne in sorte di occupare il posto perduto dal malvagio Giuda Iscariota (*l'anima ria*).

Negli *Atti degli Apostoli* (I, 13-26) è detto che dopo il suicidio di Giuda Iscariota fu tratto a sorte il nome di colui che avrebbe dovuto occuparne il posto e "la sorte cadde su Mattia, che fu aggregato agli undici apostoli".

97. Perciò statti dove sei (*però ti sta*), poiché sei giustamente punito: e custodisci con attenzione (*guarda ben*) il denaro sottratto con l'inganno, che ti rese audace contro Carlo.

Niccolò III osteggiò in vari modi la politica di Carlo I d'Angiò, ma non è chiaro a quale fatto specifico intenda riferirsi il Poeta quando accenna alla *mal tolta moneta*. Secondo una notizia, rivelatasi poi infondata, questo pontefice avrebbe accettato, per denaro, di appoggiare la congiura che preparò la rivolta dei Vespri Siciliani, la quale però, scoppiò due anni dopo la morte del papa. Tuttavia può darsi che la espressione usata da Dante al verso 98 alluda soltanto alle rendite dei territori della Chiesa, delle quali Niccolò III si appropriò indebitamente e che ne aumentarono il potere rendendolo *ardito* contro Carlo d'Angiò.

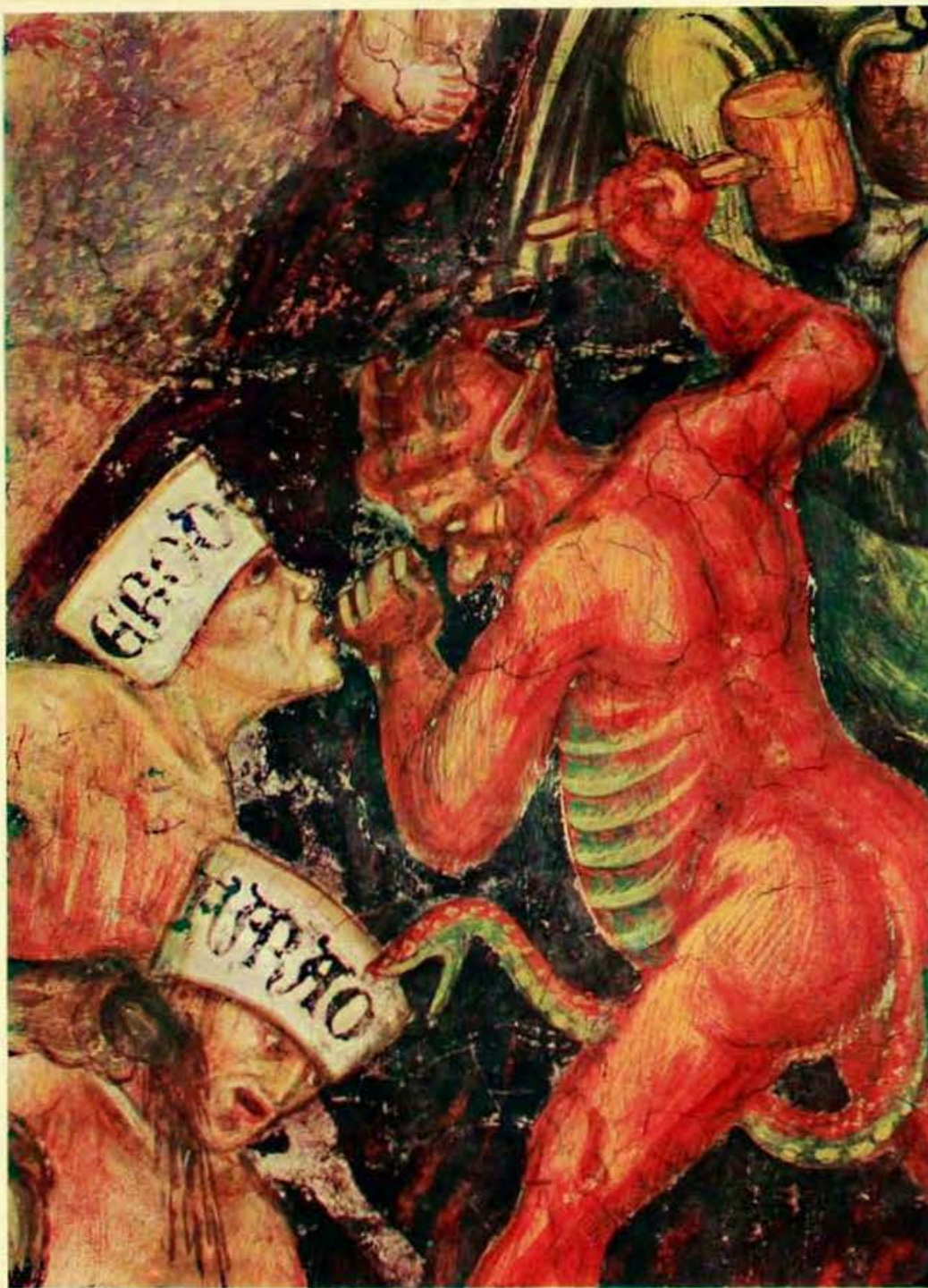
100. E se non fosse per il fatto che ancora me lo impedisce il rispetto dovuto alle chiavi, simbolo della dignità pontificale (*summe chiavi*), che tu avesti in tuo potere nella vita terrena (*nella vita lieta*),

103. ricorrerei a parole ancora più aspre: poiché la vostra avidità (*avarizia*) corrompe (*attrista*) il mondo, calpestando i buoni ed elevando (alle cariche più alte, per simonia) i cattivi.

Inferno XIX, 115-117
 "Giudizio Universale: Inferno" di Taddeo
 di Bartolo (c. 1363-1422) - (particolare).
 (San Gimignano, Collegiata)

106. A voi, pontefici (*pastor*), pensò (s'accorse) l'evangelista (San Giovanni), allorché quella che siede sulle acque fu da lui (*a lui*) veduta fornicare con i re.
109. quella che nacque con le sette teste, e trasse vigore (*argomento*) dalle dieci corna, finché al suo sposo fu cara la virtù.

Nell'Apocalisse (XVII, 1 sgg.) San Giovanni narra di aver avuto la visione della "gran meretrice, che è assisa sopra le vaste acque, con la quale hanno fornicato i re della terra, e che ha inebriati gli abitanti della terra col vizio della sua lussuria" e di aver veduto, nel deserto, "una donna seduta sopra una bestia di color rosso scarlato, coperta di nomi blasfemi, con sette teste e dieci corna". Per San Giovanni la "gran meretrice" è la Roma pagana. Essa "siede sopra le vaste acque", intendendo per acque "i popoli, le moltitudini, le nazioni e le lingue" (Apocalisse XVII, 15); con questa espressione San Giovanni vuole probabilmente rilevare che le fondamenta del potere di Roma sono instabili. Anche la bestia sulla quale siede la donna veduta nel deserto simboleggia Roma. "Le sette teste sono i sette monti sui quali sta assisa la donna." (Apocalisse XVII, 9) "Le dieci corna... sono dieci re, che non han ricevuto ancora il regno." (Apocalisse XVII, 12) Dante, sviluppando liberamente il passo biblico, identifica la donna (*colei che siede*) con la bestia (*quella che con le sette teste nacque*) e si serve di questa allegoria per designare la Roma dei papi, quella Roma che divenne cristiana (e, in quanto cristiana, *nacque*, cominciò a vivere) per opera del sette sacramenti (*le sette teste*) e prese alimento, e quindi forza, dai dieci comandamenti (*dieci corna*), fin quando il papa (*suo marito*) non la contaminò



- 106 Di voi, pastor, s'accorse il Vangelista,
 quando colei che siede sopra l'acque
 puttanezzar coi regi a lui fu vista;
- 109 quella che con le sette teste nacque,
 e dalle diece corna ebbe argomento,
 fin che virtute al suo marito piacque.
- 112 Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento:
 e che altro è da voi all' idolatre,
 se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?



Inferno XIX, 115-117

"Giudizio Universale: Inferno" di Taddeo di Bartolo (c. 1362-1422) - (particolare). (San Gimignano, Collegiata)

115 Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!»

118 E mentr' io li cantava cotai note,
o ira o coscienza che 'l mordesse,
forte spingava con ambo le piote.

121 I' credo ben ch'al mio duca piacesse,
con sì contenta l'abbia sempre attese
lo suon delle parole vere espresse.

con la simonia, spingendola, per avidità di beni terreni, a prostituirsi (*puttaneggiare*) con i principi della terra, partecipando alle lotte per il potere.

112. Dell'oro e dell'argento avete fatto il vostro Dio: e quale altra differenza c'è tra voi e gli idolatri, se non quella che, per ogni idolo che essi adorano, voi (in quanto adoratori del denaro, di ogni pezzo d'oro e d'argento) ne adorate un numero sterminato?

115. Ahi, Costantino, di quanto male fu cagione (*matre*: madre), non la tua conversione (alla fede cristiana), ma quella donazione (*dote*) che ricevette da te il primo papa (*patre*) che fu riccol!»

Secondo una leggenda, ritenuta nel Medioevo verità storica e confutata soltanto nel quindicesimo secolo dall'umanista Lorenzo Valla, Costantino donò, convertendosi al Cristianesimo, la città di Roma a papa Silvestro I, ponendo così le basi del potere temporale dei papi. Dante contesta nella *Monarchia* il valore giuridico di questa donazione, sostenendo che nessun imperatore può avere il diritto di alienare una parte dell'Impero, non essendo questo proprietà personale di un singolo, e, rifacendosi al Vangelo, ammonisce che la Chiesa non può accettare alcun bene temporale (III, X e XIII).

118. E, mentre gli facevo sentire simili parole, fosse rabbia o rimorso (*coscienza*) ciò che lo tormentava, scalciaava (*spingeva*) violentemente con entrambi i piedi (*le piote*).

121. Credo davvero che a Virgilio piacesse (quello che avevo detto), tanto soddisfatta era l'espressione (*l'abbia*) con la quale prestò attenzione (*attese*), per tutta la durata del mio discorso, alle parole veraci da me pronunciate.



Inferno XIX, 106-111
 "Expositio in Apocalypsin
 S. Joannis". Min. francese -
 sec. XIV - (Firenze,
 Biblioteca Laurenziana -
 Ms. Ashb. 415 - f. 117 r)

124. Perciò mi prese con entrambe le braccia; e dopo avermi sollevato all'altezza del petto, risalì per il cammino dal quale era disceso.
127. Né si stancò di tenermi abbracciato strettamente (d'avermi a sé distretto), finché (sì) non mi ebbe portato nel punto più alto del ponte (sopra 'l colmo dell'arco) che serve da passaggio (tragetto) dal quarto al quinto argine.
130. Qui depose (spuose) dolcemente (soavemente) il carico, dolcemente (soave) sul ponte irto di sporgenze (sconcio) e ripido (erto) che rappresenterebbe anche per le capre un passaggio malagevole (duro varco).
133. Di lì (indi) mi si aprì davanti un'altra bolgia (un altro vallón).

- 124 Però con ambo le braccia mi prese;
 e poi che tutto su mi s'ebbe al petto,
 rimontò per la via onde discese.
- 127 Né si stancò d'avermi a sé distretto,
 sì men portò sopra 'l colmo dell'arco
 che dal quarto al quinto argine è tragetto.
- 130 Quivi soavemente spuose il carico,
 soave per lo scoglio sconcio ed erto
 che sarebbe alle capre duro varco.
- 133 Indi un altro vallón mi fu scoperto.



Inferno, Canto XX

Dall'alto del ponte Dante dirige il suo sguardo verso il fondo della quarta bolgia, dove una moltitudine di anime - quelle degli indovini - avanza in silenzio piangendo. Ciascuna di esse ha il viso completamente rivolto all'indietro, in modo che le lacrime bagnano la parte posteriore del corpo. Nel vedere la figura umana così stravolta Dante non riesce a trattenere un moto di commozione, ma Virgilio lo rimprovera aspramente, facendogli notare che essere pietosi verso siffatti peccatori significa ignorare la vera pietà. Poi gli rivela il nome di alcuni di loro: Anfiarao, che la terra inghiottì sotto le mura di Tebe assediata, Tiresia, che un urcano prodigio trasformò in donna e che poi riprese le sembianze maschili, Arunte, che contemplava il cielo e il mare da una spelonca nei monti dell'Etruria, Manto, la figlia di Tiresia, la quale, dopo aver errato a lungo per il mondo, si stabilì in una regione deserta dell'Italia, nel punto in cui il Mincio, alimentato dalle acque del Garda, formava una palude. Qui l'indovina morì e qui gli abitanti sparsi nei luoghi vicini fondarono, dopo la sua morte, una città che chiamarono Mantova. Tra gli indovini dell'antichità Virgilio addita ancora al suo discepolo Euripilo, che insieme a Calcante dette alla flotta greca ancorata in Aulide il segnale della partenza per Troia, poi menziona alcuni tra i dannati che si resero celebri nel Medioevo per aver esercitato l'arte della magia.

INTRODUZIONE CRITICA

È sul personaggio di Virgilio che la critica di indirizzo positivistico (D'Ovidio, Porena), analizzando il canto XX dell'*Inferno*, si è soffermata con particolare attenzione. Essa ha rilevato, nella durezza del tutto insolita con la quale il poeta latino contrappone il proprio scherno alla pietà manifestata da Dante alla vista della pena degli indovini, e nella lunga digressione che egli fa sulle origini di Mantova, i motivi di maggior interesse del canto. Per il Porena nell'episodio degli indovini Dante "fa indirettamente l'apologia di Virgilio, mostrandolo tanto alieno dalle arti magiche da essere fin troppo severo con quella specie di peccatori, e spaventato all'idea che si potessero credere i mantovani discendenti da un'indovina famosa". Nel saggio del Croce sulla poesia di Dante i motivi addotti a sostegno di questa interpretazione vengono dichiarati del tutto insussistenti, e la difesa che in esso Dante farebbe della fama di Virgilio considerata una mera invenzione dei critici: "di questa presunta difesa, di questo calcolo, e dell'orrore per la magia e stregoneria, non è nulla nel canto degli indovini e maliardi, che è per eccellenza il canto delle leggende e dei personaggi strani e misteriosi". Analogo è il punto di vista del Momigliano: Dante, nell'esprimere la propria condanna per l'arte degli indovini, non sarebbe riuscito a sottrarsi al fascino che da quest'arte emana, per cui "le figure di Anfiarao, di Arunte, di Manto, e un po' anche di Tiresia, sono avvolte da un'aura d'incantesimo, che non allontana il lettore ma lo attrae". Se il canto non raggiunge una sua persuasiva unità, ciò sarebbe dovuto al sovrapporsi, sul momento contemplativo ("il fascino di quelle figure"), di un momento pratico, consistente nel "proposito di ripudiare la credenza che esse rappresentano". Questa interpretazione del canto, tendente, sulle orme del Croce, a scindere in Dante il momento poetico da quello dell'impegno morale ed intellettuale fino a considerarli interamente estranei l'uno all'altro ed a bloccare in una astratta incomunicabilità reciproca le zone dichiarate poetiche da quelle della non-poesia, viene decisamente respinta dal Sanguineti, il quale insiste sul fatto che, nella *Commedia*, il momento contemplativo è sempre riassorbito nel momento etico, per cui, nel XX canto, "né la caduta infernale di Anfiarao, né il cangiamento di membra di Tiresia, né le successive evocazioni virgiliane... si dispongono quali liberi recuperi di una affascinante aura di mito, ma come saggi esemplari... di uno Stazio e di un Ovidio (e di un Lucano e di un Virgilio) moralizzati". Ciascuna di queste posizioni critiche ha approfondito la lettura di questa pagina del poema.

Se ora ci volgiamo a considerare nella loro concretezza le soluzioni dal Poeta adottate nel canto degli indovini, vediamo come in esso l'intrecciarsi del motivo dichiarato poetico dal Croce e dal Momigliano con quello della "moralizzazione" prospettato dal Sanguineti, anziché irrigi-

dire la pagina in un inerte giustapporsi di frammenti, la arricchisca di nuove suggestioni e ponga le basi per un discorso critico più complesso. Così, per quel che riguarda lo stile, alla precisione tecnica, amaramente definitoria, che caratterizza il motivo del contrappasso, si oppone l'indefinita ampiezza di orizzonti che circonda le figure degli antichi indovini. Ciò che Dante vede, ha i confini netti di un incubo della ragione, ci colpisce per la paradosalità con la quale il male si propone in figure visibili: la processione dei dannati ricorda un corteo religioso, la falsa fede che li impegnò a scrutare nei disegni della Provvidenza si converte, nell'immagine della *parlasia*, in ammonimento e dolore.

Il tema dello stravolgimento si riflette nei versi 23-24 - ove la specificazione *delli occhi* si contrappone con brutale evidenza a *le natiche* - fin nella struttura più minuta dell'immagine, per emergere poi nuovamente in definizioni taglienti nei versi 37 (*mira c'ha fatto petto delle spalle*) e 46 (*Aronta è quei ch'al ventre li s'atterga*).

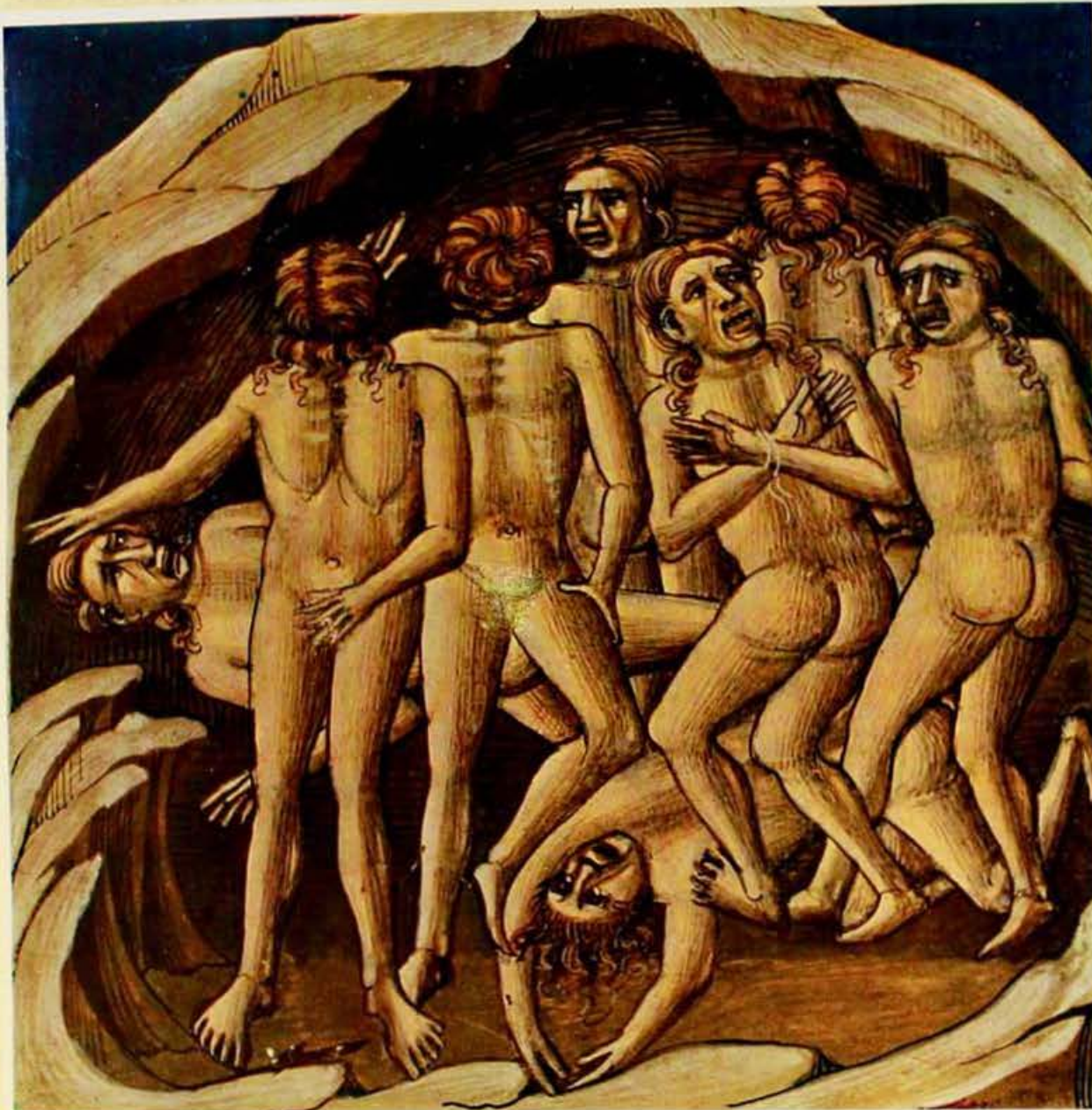
Quanto invece Dante intorno alle figure degli antichi indovini immagina o rievoca, sfugge a quel senso di costrizione che caratterizza l'apparizione dei dannati nella bolgia. Un'affermazione di libertà e solitudine intatte, di raccoglimento nella natura selvaggia, si trova alla base delle loro leggendarie biografie, rapidamente colte, in uno o più tratti significativi, attraverso la parola di Virgilio. Arunte ebbe la sua spelonca là dove il Carrarese non si attenda di salire; l'oasi della meditazione è alta, tra rupi durissime e vergini, dove il tempo propone immobile, nelle forme del cielo e del mare, nel ritmo dei giorni e delle notti, la suggestione dell'eterno; l'operare dell'uomo, la fatica di chi umanamente nobilita, in un umile impegno quotidiano, la condizione del dolore, sono superbamente ignorati. Manto si apparta con la sua vocazione in una terra abbandonata dai vivi, dove le acque del Mincio ristagnano in una quiete assorta, sognante.

La morte di Anfiarao riveste dimensioni sovrumane, di cataclisma geologico (*s'aperse... la terra*), è un precipitare nelle tenebre (*ruì, ruinare a valle*) fino al momento del dichiararsi univoco, senza appello, della giustizia di Dio (*Minòs*).

Tiresia sconta una maledizione misteriosa e da essa misteriosamente si riscatta.

La figura di Euripilo spicca sullo sfondo di una Grecia desolata, resa più vasta dalla partenza di tanti eserciti e dal prospettarsi di un avvenire ignoto.

Il tema degli spazi illimitati e del mistero culmina nella determinazione astronomica con la quale il canto si conclude: si inquadra grandiosamente nell'atmosfera tragica e rarefatta della quarta bolgia la figura di Caino, che, oppresso dal suo fascio di spine - nelle quali è difficile non scorgere un'allusione alla sterilità del peccato - *tocca*, quasi sfiorandola appena, l'*onda* del Mediterraneo, contrapposta al suo carico di spine come principio di vita, di mobilità perenne.



Inferno XX, 7-9

La Commedia, Inferno.
Min. fiorentina -
seconda metà del
sec. XIV - (Parigi,
Biblioteca Nazionale -
Ms. It. 74 - f. 59 r)

1. Devo ora scrivere versi intorno ad una pena mai prima vista (*nova*) e fornire argomento (*dar materia*) al ventesimo canto della prima cantica, che è quella dei dannati sprofondati (nell'inferno).
4. Io ero già del tutto pronto a scrutare nel fondo visibile (della bolgia), che era bagnato da lagrime d'angoscia;
7. e notai una foia che avanzava nella gran valle circolare, silenziosa e piangente, col passo che tengono nel nostro mondo le processioni (*letane*).

Nel ritmo di questa processione di anime si avverte già quella che sarà la tonalità fondamentale del canto, tutto pervaso dal fascino di miti arcani e remoti. Osserva in merito il Caccia: "qui tutta la scena si slarga improvvisamente: il *vallon* dà al quadro una vastità e una risonanza che oseremmo dire più arcana, e si prolunga in quell'attributo *tondo* che lo estende in una curva infinita, mentre il verbo *venir* rende, con il suo suggestivo accamparsi all'inizio del verso, il lento procedere dei peccatori, che lacciano e piangono".

Canto XX

- 1 Di nova pena mi conven far versi
e dar materia al ventesimo canto
della prima canzon, ch'è de' sommersi.
- 4 Io era già disposto tutto quanto
a riguardar nello scoperto fondo,
che si bagnava d'angoscioso pianto;
- 7 e vidi gente per lo vallon tondo
venir, tacendo e lagrimando, al passo
che fanno le letane in questo mondo.

10. Quando il mio sguardo (*viso*) scese più in basso su di loro, ognuno mi apparve essere rivolto all'indietro in modo mostruoso (*mirabilmente*) tra il mento e l'inizio del petto (*casso*):

13. poiché il viso era girato verso le reni, e dovevano camminare all'indietro, in quanto davanti la vista era loro preclusa (*tolto*).

È uno dei più chiari esempi di contrappasso: le anime di coloro che vollero vedere troppo avanti a sé sono ora costrette a vedere solo all'indietro; vollero parlare di ciò di cui sarebbe stato meglio tacere ed ora tacciono per sempre; vollero, come nota il Petrobono, "stravolgere il senso delle Scritture ed ora sono stravolte". Questi significati "non restano cosa cerebrale, ma si fanno vivi, si respirano come se fossero sospesi nel clima allucinante di questa bolgia suggellata dal silenzio" (Grabher).

16. Forse già qualcuno si stravolse così completamente a causa di una paralisi (*parlasia*); ma io non lo vidi mai, né credo che ciò avvenga.

19. Lettore, voglia Dio lasciarti trarre profitto dalla tua lettura (*lezione*). (in nome di questo augurio) pensa adesso da te come avrei potuto trattenermi dal piangere (*tener lo viso asciutto*).

22. allorché vidi da vicino la nostra figura umana così stravolta (*torta*), che le lagrime bagnavano la fenditura che si apre tra le natiche (*le natiche bagnava per lo fesso*).

L'uomo, con il suo corpo fatto ad immagine e somiglianza di Dio, pareva a Dante essere "intra li effetti della divina sapienza... mirabilissimo" (*Convivio* III, VIII, 1). Qui, in questo spaventoso stravolgimento, viene offesa la sua dignità, viene degradata la sua nobiltà e la sua perfezione nella scala delle creature; per questo il Poeta prova un dolore profondo, un sentimento di orrore e, insieme, di avvilitamento, di fronte a questa umiliazione che, in quanto uomo, sente come anche sua.

25. In verità io piangevo, appoggiato ad una delle sporgenze (*rocchi*) dello scoglio pietroso, così che il mio accompagnatore mi disse: «Fai ancora parte degli altri stolti (che si commuovono di fronte alla punizione dei malvagi)?

28. Qui la pietà ha valore (*vive*) quando è del tutto spenta (*ben morta*): chi è più empio di colui che mostra compassione là dove Dio ha giudicato (*che al giudizio divin passion comporta*)?

Il significato di questi versi è assai controverso. Per il D'Ovidio e il Barbi si deve intendere, e questa spiegazione appare assai convincente: "Chi più scellerato di colui che prova compas-

10. Come 'l viso mi scese in lor più basso, mirabilmente apparve esser travolto ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso;

13. ché dalle reni era tornato il volto, ed in dietro venir li convenia, perché 'l veder dinanzi era lor tolto.

16. Forse per forza già di parlasi
si travolse così alcun del tutto;
ma io nol vidi, né credo che sia.

19. Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto di tua lezione, or pensa per te stesso com'io potea tener lo viso asciutto,

22. quando la nostra imagine di presso vidi sì torta, che 'l pianto delli occhi le natiche bagnava per lo fesso.

25. Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi del duro scoglio, sì che la mia scorta mi disse: «Ancor se' tu delli altri sciocchi?

28. Qui vive la pietà quand'è ben morta:
chi è più scellerato che colui
che al giudizio divin passion comporta?

31. Drizza la testa, drizza, e vedi a cui s'aperse alli occhi de' Teban la terra;
per ch'ei gridavan tutti: "Dove rui,

sione di fronte agli effetti di una giusta sentenza divina?" Per il Casini, la scelleratezza non è di colui che prova compassione, ma degli indovini, i quali "osarono prevenire il giudizio divino e portarvi le umane passioni". Interessante la spiegazione fornita dal Parodi, con particolare riferimento al termine *passion*: "chi più scellerato di colui che pretende di portar passione al

giudizio di Dio; che cioè crede di render passivo, di sottomettere all'azione umana, contrastandovi o favorendolo, il consiglio di Dio, che è attività per essenza?"

31. Alza il capo, alzalo, e guarda colui al quale sotto gli occhi dei Tebani si spalancò la terra, così che (per ch'ei) tutti gridavano: "Dove precipiti (*rui*).



34. Anfiarao? perché abbandoni la guerra?"
E non snuse di precipitare (*ruinare*) in
basso (*la valle*) fino a Minosse che
ghermisce tutti.

Virgilio vuole che il suo discepolo os-
servi con occhio severo, con animo im-
pietoso, questi personaggi, in modo da
potersi sottrarre al fascino che emana
dalle loro figure, fascino profondamen-
te sentito da un poeta come Dante che,
proprio nell'antichità classica trova gli



Dante e Virgilio nella bolgia
dei simoniaci.

La Commedia, Inferno.
Min. emiliana - sec. XIV -
(Roma, Biblioteca Angelica -
Ms. 1102 - f. 16 v)

- 34 Anfiarao? perché lasci la guerra?"
E non restò di ruinare a valle
fino a Minòs che ciascheduno afferra
- 37 Mira c' ha fatto petto delle spalle:
perché volle veder troppo davante,
di retro guarda e fa retroso calle.
- 40 Vedi Tiresia, che mutò semblante
quando di maschio femmina divenne
cangiandosi le membra tutte quante;
- 43 e prima, poi, ribatter li convenne
li duo serpenti avvolti, con la verga,
che riavesse le maschili penne.
- 46 Aronta è quei ch'al ventre li s'atterga.
che ne' monti di Luni, dove ronca
lo Carrarese che di sotto alberga,
- 49 ebbe tra' bianchi marmi la spelonca
per sua dimora; onde a guardar le stelle
e 'l mar non li era la veduta tronca.

esempi più meravigliosi del potere della
ragione umana. Come scrive il Compa-
retti, Dante, "pur considerandola come
limitata, venera coloro che la rappre-
sentarono indipendentemente dalla rive-
lazione e anteriormente alla missione
di Cristo".

Virgilio dunque, che nel poema rappre-

senta l'antichità classica e la sua tra-
dizione letteraria, richiama bruscamen-
te Dante alla verità cristiana, per la
quale la magia e la superstizione sono
peccato. Il rimprovero di Virgilio al
suo discepolo è una decisa condanna
dell'umana superbia, del desiderio di
conoscere ciò che deve essere lasciato

alla sapienza divina.

Da tutto questo insieme di motivi nasce
l'esortazione ad osservare i peccatori.
Il primo di questi, Anfiarao, fu uno dei
sette re che assediaron Tebe e, se-
condo quanto narra Stazio (*Tebaide*
VII, 690-893), peri durante l'assedio
essendoglisi aperta la terra sotto i piedi.

37. Osserva come ha trasformato in petto le spalle: poiché volle veder troppo davanti a sé, (ora) guarda all'indietro e cammina a ritroso (e fu retroso calle).

Nell'insistenza con cui il Poeta fa sottolineare da Virgilio gli aspetti fisici e morali della pena degli indovini è stata vista da alcuni una implicita smentita alla fama di mago e indovino che nel Medioevo circondava l'autore dell'*Eneide*. Dante stesso, del resto, fu creduto

ai suoi tempi un mago: gli venne infatti attribuita una corresponsabilità nei sortilegi fatti da Gian Galeazzo Visconti contro papa Giovanni XXII.

40. Vedi Tiresia, che cambiò aspetto quando si tramutò da maschio in femmina mentre tutte le membra si trasformavano;
43. e dovette (li convenne) poi percuotere nuovamente, con la verga, i due serpenti avvinti prima di riavere le forme (penne) maschili.

L'indovino tebano Tiresia fu trasformato in donna, secondo quanto narra Ovidio (*Metamorfosi* III, 324-331), per aver separato, colpendoli con la sua verga, due serpenti in amore: dopo parecchi anni dovette percuotere ancora gli stessi serpenti per poter riacquistare il sesso maschile. Troviamo, in questa metamorfosi terrena così umiliante, come un presagio della trasformazione infernale.

46. Quello che volge la schiena al ventre di Tiresia è Arunte (Arona), il quale nei monti di Luni, dove i Carraresi che abitano in basso dissodano la terra,

49. ebbe come sua dimora la grotta tra i marmi bianchi: dalla quale la vista rivolta alle stelle e al mare non gli era impedita (fronca).

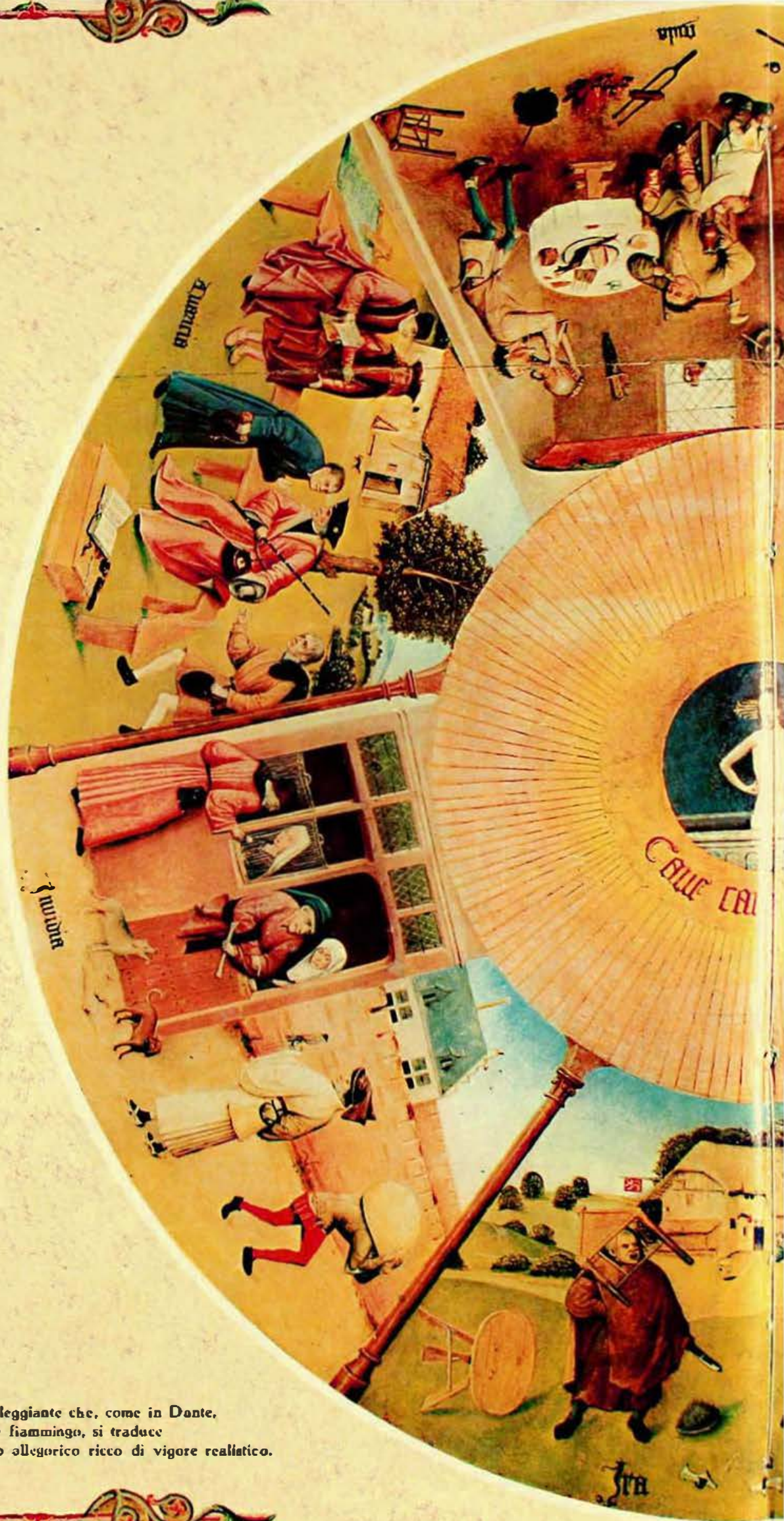
L'indovino etrusco Arunte prevede, secondo quanto riferisce Lucano nella *Farsaglia* (I, 584 sgg.), la guerra civile fra Cesare e Pompeo e la vittoria di Cesare. Sempre Lucano scrive che Arunte abitò "le mura spopolate di Luni" (città etrusca situata alle foci della Magra). Dante tuttavia preferisce mostrarcelo intento a scrutare gli astri nella solitudine di una spelunca montana, in mezzo al candore dei marmi: "il Carrarese «roncava» giù in basso, affaticandosi nel duro e aspro terreno: egli, lassù in alto, in una marmorea spelunca, alieno dalle opere consuete degli uomini, guardava, superbamente confidando di strappar loro il segreto dei loro misteri, le stelle ed il mare" (Parodi). In questi versi non dobbiamo vedere soltanto l'evocazione di un paesaggio: essi contengono anche un'evocazione indiretta di quei misteri di magia nei quali Arunte fu esperto e della vita da lui trascorsa lontano dagli uomini e dal loro quotidiano affannarsi: "di contro alla virtuosa fatica

Dante e Virgilio nella bolgia degli indovini.

La Commedia, Inferno.
Min. emiliana - sec. XIV -
(Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 17 r)



L'intento moraleggiante che, come in Dante, guida il pittore fiammingo, si traduce in un apparato allegorico ricco di vigore realistico.





"Tavola dei peccati mortali"
di Hieronymus Bosch (c. 1450-1516).
(Madrid, Museo del Prado)

dell'uomo e alte bellezze della natura da lui vinta con l'onesto lavoro, sta la semplice e selvaggia spelonca in cui abitò l'indovino, sta la vanità ma anche la nobiltà del suo sogno: quel suo sguardo fisso alle stelle e al mare lontani, in cui la bellezza della natura non vinta dall'uomo si ammantava di un fascino misterioso" (Caccia).

52. E colei che si copre il seno, che tu non puoi vedere, con le trecce sciolte, e ha dall'altra parte tutte le parti pelose del corpo (*ogni pilosa pelle*),
55. fu Manto, che peregrino per molti paesi: poi si fermò là dove io nacqui; per cui sarei lieto che tu mi prestassi un po' d'attenzione.

Come Tiresia, di cui era figlia, anche Manto è un personaggio della mitologia greca. Gli antichi poeti narrano che fuggì da Tebe dopo la morte del padre e che, venuta in Italia, si fermò nel luogo dove in seguito fu fondata la città di Mantova.

Tutte le figure degli indovini di questa bolgia appaiono dominate da un destino che le isola dal consorzio umano. Come Arunte anche Manto ha cercato la lontananza dai suoi simili: nel racconto sulle origini di Mantova, che qui inizia, dona "il motivo della solitudine di questa donna che non volle essere donna" (Caccia) e la sua vicenda "sembra definirsi in quattro potenti aggettivi: le trecce sciolte, le terre incolte, la vergine cruda, il corpo vano. Anche qui una biografia poetica toccata nei suoi tratti essenziali sino alla tragedia di quel cadavere vano nella solitaria pianura".

58. Dopo che il padre morì (*di vita uscì*), e la città di Tebe (*di Baco*: di Bacco, sacra a Bacco) fu asservita (*venne*

52. E quella che ricuopre le mammelle, che tu non vedi, con le trecce sciolte, e ha di là ogni pilosa pelle,

55. Manto fu, che cercò per terre molte; poscia si puose là dove nacqui io; onde un poco mi piace che m'ascolte.

58. Poscia che 'l padre suo di vita uscì, e venne serva la città di Baco, questa gran tempo per lo mondo gio.

Risolti in altrettanto limpidi toni di poesia ritroviamo nel maestro piemontese gli accenti commossi che ispira a Dante la bellezza della natura.



- 61 Suso in Italia bella giace un lago,
a piè dell'alpe che serra Lamagna
sovra Tiralli, c' ha nome Benaco.
- 64 Per mille fonti, credo, e più si bagna,
tra Garda e Val Camonica Appennino
dell'acqua che nel detto lago stagna.
- 67 Luogo è nel mezzo là dove 'l trentino
pastore e quel di Brescia e 'l veronese
segnar poria, se fesse quel cammino.

serva), costei andò (giò) per il mondo lungamente.

Tebe era sacra a Bacco perché là il dio aveva avuto i suoi natali. Dopo la guerra che vide schierati in campi opposti i due figli di Edipo, Eteocle e Polinice, cadde sotto il dominio del tiranno Creonte.

61. Lassù (suso) nella bella Italia vi è (giace) un lago, ai piedi dei monti (alpe) che segnano (serra) i confini della Germania (Lamagna) sopra il Tirolo (Tiralli), il quale si chiama Benaco.

Incomincia qui con l'accorata ed affettuosa evocazione della *Italia bella* una minuta descrizione geografica della regione in cui si trova Mantova, tributo d'affetto del discepolo al maestro mantovano.

64. Attraverso mille e più sorgenti, credo, la regione tra il Garda, la Val Camonica e l'Appennino, è irrigata dall'acqua che poi ristagna nel lago suddetto.

Col nome di Appennino è qui designata una parte della catena delle Alpi (le Alpi Venoste), tra la Val Camonica e la riva veronese del lago di Garda.

67. In mezzo ad esso è un posto dove il vescovo di Trento, quello di Brescia e quello di Verona potrebbero dare la benedizione (segnar poria), se facessero (fesse) quel percorso.

In questo luogo immaginario o reale che sia (alcuni hanno creduto di poterlo identificare nell'isola dei Frati, oggi chiamata Lechi, in cui la chiesa di Santa Margherita era soggetta alla giurisdizione dei tre vescovi), si sarebbe potuto esercitare, secondo quanto afferma Dante, il ministero dei tre pastori.



"Paesaggio lacustre con borghi fortificati dell'Italia settentrionale" di ignoto pittore piemontese del secolo XV. (Issogne, Castello dei Challan - Sala di Giustizia)

"Paesaggio montano" di ignoto
pittore piemontese del sec. XV.
(Issogne, Castello del Challant -
Sala di Giustizia)



70. Peschiera, bella e robusta fortezza (arnese) atta a fronteggiare Bresciani e Bergamaschi, è posta (siede) dove la riva intorno è più bassa.

La fortezza di Peschiera faceva parte del sistema difensivo allestito dagli Scaligeri intorno a Verona. Dante, che fu ospitato durante il suo esilio da Cangrande della Scala, rende implicitamente omaggio con questo verso alla potenza dei signori di Verona.

73. Lì (presso Peschiera) necessariamente trabocca (convien che... caschi) tutto quello che non può essere contenuto nel Benaco, e diventa fiume giù per i pascoli verdeggianti.

76. Appena l'acqua ricomincia (mette come mette capo) a correre, non si chiama più Benaco, ma Mincio, fino a Governolo, ove si getta (cade) nel Po.

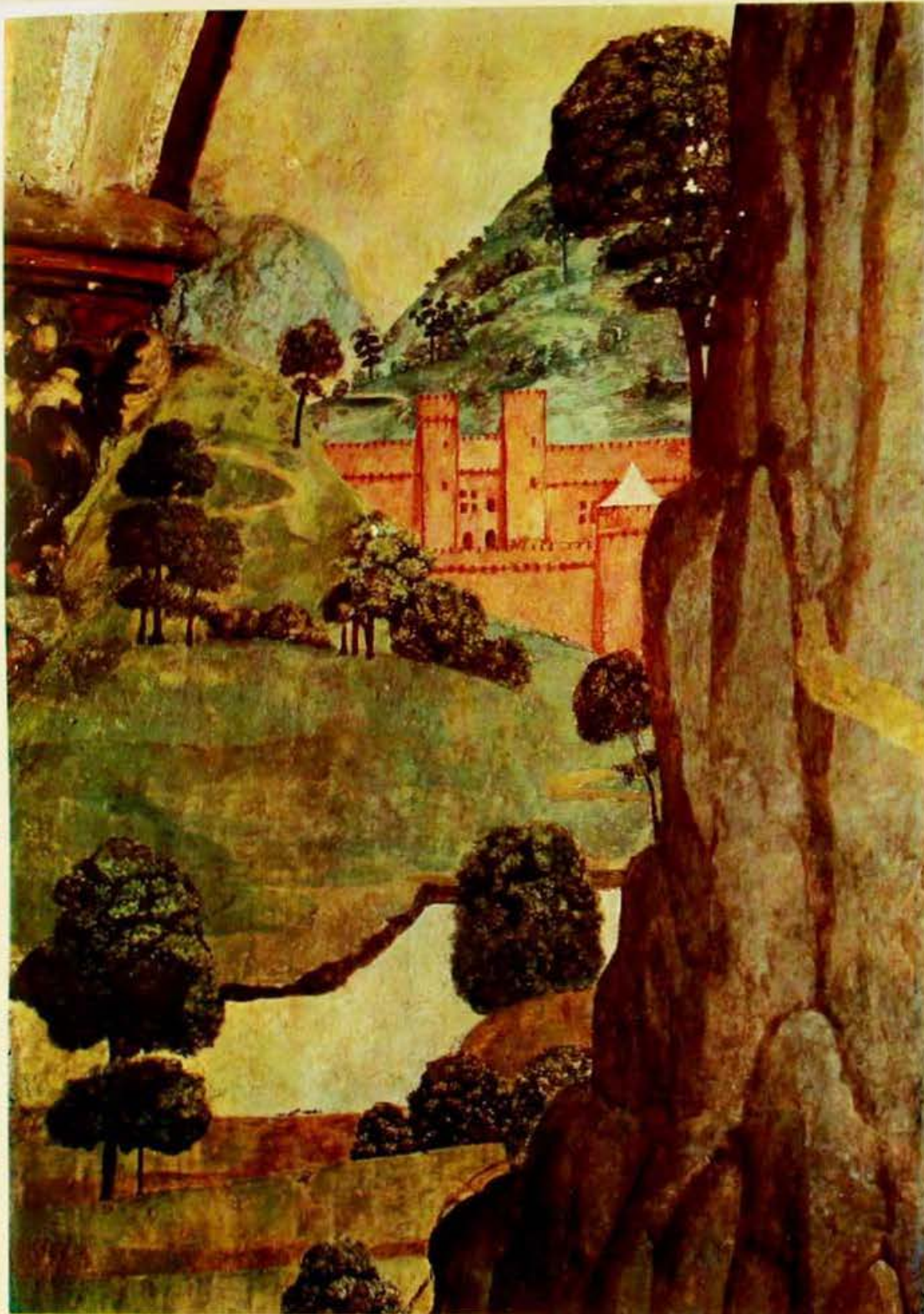
L'amore dell'autore delle *Georgiche* per la sua terra è messo in rilievo attraverso alcuni brevi ma incisivi cenni: è il Mincio, il fiume che bagna Mantova, quello che raccoglie le acque del Garda e scorre tra verdi pascoli. Nell'*Eneide* il Mincio viene rievocato quale "figliuolo del Benaco" e descritto come "velato dalle verdi canne" (X, 205), nelle *Bucoliche* (VII, 12-13) e nelle *Georgiche* (III, 14-15) ricorre la stessa immagine del Mincio che fluisce in pigre curve e riveste le sue rive di tenere canne.

79. Dopo un percorso non lungo, esso trova un avvallamento (*fiuma*), nel quale straripa (si distende) trasformandolo

- 70 Siede Peschiera, bello e forte arnese
da fronteggiar Bresciani e Bergamaschi,
ove la riva intorno più discese.

- 73 Ivi convien che tutto quanto caschi
ciò che 'n grembo a Benaco star non pò,
e fassi fiume giù per verdi paschi.

- 76 Tosto che l'acqua a correr mette co,
non più Benaco, ma Mencio si chiama
fino a Governo, dove cade in Po.



"Paesaggio fluviale" di ignoto
pittore piemontese del sec. XV.
(Issogne, Castello dei Challant -
Oratorio del secondo piano)

in palude; e talvolta durante l'estate
diventa malsano.

82. Passando di lì (quindi) la vergine crudele (cruda) scorse della terra, in mezzo alla palude, non coltivata e priva di abitanti.

Dopo la minuta descrizione geografica Virgilio torna a parlare di Manto, che definisce *verGINE cruda*, "dove cruda sarà da intendersi meglio come selvaggia, solitaria, negata alla vita sociale, come aggettivo quindi adatto al paesaggio che le sarà caro, piuttosto che nel senso specifico di crudele, come colei che porgeva aiuto al padre nei suoi sortilegi, libando il sangue delle vittime e spargendone intorno le viscere fumanti, secondo la tradizione di Stazio. Non è ella l'effera *Erichtho*, la sua crudezza è una ripugnanza alla vita civile da cui fu delusa, non è desiderio di male e di sangue" (Caccia).

85. Lì, per evitare ogni contatto umano, si fermò (ristette) con i suoi servitori ad esercitare le sue pratiche magiche, e lì visse, e vi lasciò il suo corpo esanime (vano; vuoto perché privo dell'anima).

Il racconto delle origini di Mantova fra i versi 79 e 87 richiama, come nota il Momigliano, "la suggestiva intonazione mitica del principio dell'episodio del Veglio di Creta, soprattutto per la desolazione e la solitudine del paesaggio su cui si trova a vivere la protagonista", solitudine "non arcanamente contemplativa come quella di Arunte, ma gravida di selvaggio orrore" (Grabher).

- 79 Non molto ha corso, ch'el trova una lama,
nella qual si distende e la 'mpaluda;
e suol di state talor esser grama.

- 82 Quindi passando la vergine cruda
vide terra, nel mezzo del pantano,
sanza coltura e d'abitanti nuda.

- 85 Lì, per fuggire ogni consorzio umano,
ristette con suoi servi a far sue arti,
e visse, e vi lasciò suo corpo vano.

Da "De claris mulieribus" di Giovanni Boccaccio: la figura di Manto. Min. francese - inizio del sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Royal 20.C.V - f. 45 v)



88. In seguito gli uomini che erano sparsi nei dintorni si radunarono in quel luogo, che era ben fortificato avendo da ogni lato la palude.

91. Costruirono (fer) la città dove erano sepolte le ossa di Manto (quell'ossa morte); e in onore di colei che per prima aveva scelto quel luogo, la chiamarono Mantova senza bisogno di ricorrere ad alcun sortilegio (sanz'altra sorte).

Qui Virgilio attribuisce la fondazione di Mantova non a Ocnò, figlio della maga, come è narrato nell'*Eneide* (X, 198 sgg.), ma a genti di stirpe diversa, in modo che nulla di magico vi sia nelle origini di questa città, la quale, anzi, sorse senza che neppure si traessero gli auspici come "anticamente si usava, quando si doveva ponere nome ad alcuno luogo" (Lana). Questa è la versione dei fatti che deve essere creduta da Dante e da tutti.

94. Un tempo (già) i suoi abitanti furono più numerosi nella cerchia delle sue mura (dentro), prima che la stoltezza (la mattia) di Alberto da Casalodi fosse tratta in inganno da Pinamonte.

Alberto da Casalodi, signore guelfo di Mantova, si lasciò convincere dal ghibellino Pinamonte dei Bonaccolsi a esiliare molti nobili per placare il malcontento del popolo, privandosi così del principale sostegno e attirandosi molte inimicizie, per cui in un secondo tempo fu spodestato da Pinamonte che signoreggiò Mantova dal 1272 al 1291.

97. Perciò ti avverto (t'assenno) che qualora tu udissi spiegare in modo diverso l'origine della mia città (originar la mia terra altrimenti), nessuna menzogna deve alterare (frodi) la verità.

100. Ed io: « Maestro, i tuoi ragionamenti sono per me a tal punto veritieri (mi son sì certi) e conquistano talmente il mio assenso (mia fede), che gli altri (ragionamenti) sarebbero per me inefficaci (tizzoni spenti, cioè privi di luce e di calore).

Profondamente suggestivo è questo paragone dei carboni spenti; ciò che è falso è inutile ed inefficace; il vero irra-

88 Li uomini poi che 'ntorno erano sparti
s'accolsero a quel luogo, ch'era forte
per lo pantan ch'avea da tutte parti.

91 Fer la città sovra quell'ossa morte;
e per colei che il luogo prima elesse,
Mantua l'appellar sanz'altra sorte.

94 Già fuor le genti sue dentro più spesse,
prima che la mattia da Casalodi
da Pinamonte inganno ricevesse.

97 Però t'assenno che se tu mai odi
originar la mia terra altrimenti,
la verità nulla menzogna frodis.

100 E io: «Maestro, i tuoi ragionamenti
mi son sì certi e prendon sì mia fede,
che li altri mi sarien carboni spenti.

103 Ma dimmi, della gente che procede,
se tu ne vedi alcun degno di nota;
chê solo a ciò la mia mente rifiede».

106 Allor mi disse: «Quel che dalla gota
porge la barba in su le spalle brune,
fu, quando Grecia fu di maschi vota

109 sì ch'a pena rimaser per le cune,
augure, e diede 'l punto con Calcanta
in Aulide a tagliar la prima fune.

112 Euripilo ebbe nome, e così 'l canta
l'alta mia tragedia in alcun loco:
ben lo sai tu che la sai tutta quanta.

dia luce e calore. Con questa adesione senza riserve alla versione dei fatti sostenuta dal maestro, Dante liricamente ribadisce il suo amore per la verità, quell'amore che lo guida e lo sorregge nel suo viaggio nell'oltretomba: quell'amore in nome del quale non si perita di condannare i grandi della terra.

103 Ma dimmi, dei dannati che camminano, se ne scorgi qualcuno degno di considerazione (*di nota*): perché la mia mente si indirizza di nuovo (*rifiede*) soltanto a ciò ».

106. Allora mi disse: «Colui che lascia scendere (*porge*) dalle guance la barba sulle spalle abbronzate (invece che sul petto), fu, quando la Grecia rimase priva di uomini

109. in modo che ne restarono soltanto nelle culle (*per le cune*), un indovino, e in Aulide indicò insieme con Calcante, il momento propizio (*diede 'l punto con Calcanta*) per recidere la prima gomena (*a tagliar la prima fune*).

Euripilo è l'indovino che insieme a Calcante interrogò gli dei per sapere quando la flotta dei Greci, ferma in Aulide per mancanza di venti favorevoli, avrebbe potuto iniziare a navigare alla volta di Troia. La spedizione militare dei Greci assume proporzioni gigantesche attraverso il particolare così semplice e umile dei bambini rimasti nelle culle.

112. Si chiamò Euripilo, e sotto questo nome lo celebra il mio sublime poema (*l'alta mia tragedia*) in un suo passo: lo sai bene tu che lo conosci tutto

115. Quell'altro che è così magro (*così poco*) nei fianchi, fu Michele Scotto, il quale fu davvero abile nelle frodi della magia (*delle magiche frode seppe il gioco*).

Michele Scotto fu un filosofo scozzese, astrologo alla corte di Federico II e "gran maestro in nigromantia" (Boccaccio - *Decamerone* VIII, 9): ebbe infatti fama di mago (si narra che preparasse banchetti con vivande portate da spiriti da lui evocati) e indovino (predisse la sorte di molte città italiane).

Inferno XX, 85-86

Da "Bucoliche" di Virgilio: maga che compie un sacrificio. Min. del "Maestro del Térenee des Dues" - sec. XV - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 307 - f. 31 r)





- 115 Quell'astro che ne' fianchi è così poco.
Michele Scotto fu, che veramente
delle magiche frode seppe il gioco.
- 118 Vedi Guido Bonatti; vedi Asdente,
ch'avere inteso al cuoio ed allo spago
ora vorrebbe, ma tardi si pente.
- 121 Vedi le triste che lasciaron l'ago,
la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine;
fecer malie con erbe e con imago.
- 124 Ma vienne omai; chè già tiene 'l confine
d'amendue li emisperi e tocca l'onda
sotto Sobilia Caino e le spine;
- 127 e già iernotte fu la luna tonda:
ben ten d'ee ricordar, chè non ti nocque
alcuna volta per la selva fonda.
- 130 Sì mi parlava, ed andavamo introcque.

Inferno XX, 121-123

"Bucoliche" di Virgilio. Min. francese -
sec. XV - (Digione, Biblioteca
Pubblica - Ms. 493 - f. 15 v)

118. Vedi Guido Bonatti: vedi Asdente, il
quale adesso vorrebbe essersi occupato
del cuoio e dello spago, ma si pente
troppo tardi.

Il forlivese Guido Bonatti fu astro-
logo al servizio di molti potenti come
Federico II, Guido Novello da Polenta,
Ezzelino da Romano, Guido da Monte-
feltro. Scrisse un trattato sugli astri che
ebbe larga diffusione.

Asdente era un calzolaio di Parma,
che godette grandissima fama come in-
dovino. Fra' Salimbene nella sua cro-
nica ne parla come di un uomo "di in-
telletto molto illuminato nell'interpretare
le scritture di quelli che avevano pre-
detto il futuro".

121. Vedi le sciagurate che abbandonarono
l'ago, la spola e il fuso, e si fecero in-
dovine: fecero incantesimi con erbe e
con simulacri (con imago: con imma-
gine).
124. Ma vieni via di qui ormai; poiché già
la luna (Caino e le spine) occupa il
confine dei due emisferi (boreale e au-
strale) e si immerge nel mare nelle
vicinanze di Siviglia (e tocca l'onda
sotto Sobilia);
127. e già ieri notte la luna fu piena (ton-
da): te ne devi ben ricordare, poiché
ti fu utile una volta (alcuna volta) nel-
la selva buia (fonda).

Il canto della magia e della supersti-
zione si chiude con una evocazione
della luna. Secondo un'antica creden-
za popolare sulla superficie lunare è
visibile l'immagine di Caino oppresso
da un fascio di spine. Il Momigliano
nota che questa immagine "fa un'arcana
impressione in fondo ad una bolgia, ed
è in segreta armonia con quel tanto di
arcano che c'è nell'arte degli indovini.
In nessun altro canto questo cielo di
luna piena adombrato sullo sfondo di
una selva folta avrebbe fatto l'impres-
sione che fa in questa bolgia di incan-
tatori... Dante che giudica quei pecca-
tori, e Virgilio che li rinnega, finiscono
per camminare in uno scenario di
malia".

130. Così mi parlava, ed intanto (introcque)
camminavamo.



Inferno, Canto XXI

I due pellegrini giungono sul ponte che scavalca la quinta bolgia, straordinariamente buia a causa della pece bollente che ne occupa il fondo e nella quale sono immersi i barattieri, coloro cioè che fecero commercio dei pubblici uffici. Mentre Dante è intento a guardare in basso, sopraggiunge veloce un diavolo e, dall'alto del ponte, getta nella pece uno degli « anziani » di Lucca, città nella quale, a suo dire, tutti sono barattieri. Il dannato, dopo il tuffo violento, viene a galla, ma i custodi della bolgia, i Malebranche, lo costringono ad immergersi nuovamente. A questo punto Virgilio, dopo aver fatto nascondere Dante dietro uno spuntone roccioso, si dirige verso i diavoli e fa presente al loro capo, Malacoda, che il viaggio intrapreso da lui e dal suo discepolo è voluto dal cielo; poi invita Dante ad uscire dal suo nascondiglio. Alla sua vista i Malebranche tentano di uncinarlo; occorre che Malacoda faccia ricorso a tutta la sua autorità perché desistano dal loro proposito. Malacoda fornisce quindi a Virgilio indicazioni riguardo allo scoglio che porta alla sesta bolgia, essendo crollato, su quest'ultima, il ponte posto in continuazione di quelli che i due poeti hanno fino a questo punto percorso. Dà poi loro come scorta un gruppo di dieci suoi sottoposti, comandati da Barbariccia. I dieci diavoli si mettono in fila e Barbariccia, attraverso uno sconcio segnale, impartisce loro l'ordine della partenza.

INTRODUZIONE CRITICA

Il problema del comico in Dante, impostato dal De Sanctis nei suoi termini essenziali, è stato variamente studiato dai critici. Alcuni hanno preteso - riacciando al modo in cui il Poeta raffigura se stesso in balia, in un mondo di mostri e di orrori, della propria paura - di individuare nel comico una tonalità di non trascurabile rilievo nell'ordito complessivo del poema. Dante ritrae se stesso in quanto protagonista della *Commedia* e personaggio tipico (non dunque nei momenti di maggiore accensione, allorché la passione lo porta ad identificare la propria proiezione nel narrato con la propria realtà di autore) come "un uomo di media umanità, rifuggente da ogni atteggiamento eroico, con l'animo aperto ai sentimenti che normalmente commuoverebbero il petto dell'uomo, in quelle circostanze; fra i quali sentimenti deve trovar posto... anche la paura" (Frascino). Nelle forme in cui questa paura si viene atteggiando è stata riscontrata una comicità affine, per alcuni versi, a quella che il Manzoni fa scaturire dal personaggio di Don Abbondio. In questo senso si esprime ad esempio il Torraca nel commentare un passo del canto ventunesimo dell'*Inferno*. Altri critici, più aderenti alla tesi del De Sanctis, hanno fortemente limitato la presenza del comico nel poema. Per il Parodi Dante è troppo seriamente impegnato in quello che dice per potersi concedere una pausa di disinteressata, serena contemplazione delle umane debolezze; carattere fondamentale del poema è la tensione; più che di tonalità comica occorre parlare di realismo, satira, sarcasmo. Il Pirandello, in un'analisi del primo canto dei barattieri, attira l'attenzione sul fatto che "Dante non può far che Dio scherzi punendo", ed aggiunge: "Non bisogna confondere il sarcasmo, l'ironia, lo scherno, col comico. Che se talvolta comica appare esteriormente la frase, non ne è mai comico il sapore, perché non è mai comica l'intenzione del poeta; e perciò non fa ridere. La frase comica è messa lì per ottenere un effetto di più cruda ripugnanza". Il Vossler infine ritiene che, ove Dante avesse, nel regno della malizia, fatto luogo "ad una comicità bonaria e spensierata", sarebbe andato contro quella che è "l'intonazione fondamentale della *Commedia*, che per tutti i cento canti rimane sempre saldamente etica".

Ora appare evidente - per poco che si abbia dimestichezza con il poema - che le formulazioni del De Sanctis sono in linea di massima esatte, che il riso di Dante è quasi ovunque amaro, si apparta al ghigno, alla smorfia di dolore, al disgusto, trova la sua espressione nell'ironia crudele, sfocia, in modo ora più ora meno esplicito, nell'invettiva. Ma, per alcuni dei luoghi del poema dove Dante mostra se stesso alle prese con la paura e in particolare per i canti dei barattieri, è altrettanto evidente che la tonalità che prevale è il comico, mentre le forme appassionate e moralmente definite dell'ironia, del sar-

casmo, dello scherno sono come messe in ombra. Naturalmente, nel fare menzione del comico a proposito di Dante, non dobbiamo intendere questa categoria nei significati che è venuta assumendo in tempi diversi da quelli del Poeta. Il comico in Dante ha una carica di immediatezza ed una violenza di contorni quali non è dato riscontrare in secoli che hanno sostituito all'interrogazione diretta del reale un gioco di schermi e finzioni, alla ferma constatazione del negativo la fuga in un eliso di armoniche parvenze.

Il Sapegno colloca la comicità dell'episodio dei barattieri nella cornice di un "gusto schiettamente romanico", il Sozzi scorge in essa "un'attenzione piena di curiosità per quello che sotto l'aspetto filosofico è il mondo della naturalità e della vitalità pura e fine a se stessa, il mondo «politico» nel senso crociano del termine", nel quale i valori non riducibili all'utile individuale sono del tutto ignorati e spietata si afferma la lotta per la sopravvivenza e il successo. Il Del Beccaro, a sua volta, vede nella quinta bolgia, come del resto nel cerchio ottavo preso nel suo complesso, l'antitesi di quel "passato sereno, di patriarcali virtù", verso il quale Dante nostalgicamente si protende e che aspira a veder ripristinato: "La fisionomia del mondo dei viventi, il mondo del «negozio», è qui più corrente che altrove, quasi che Dante abbia voluto sottintendere una condanna di principio alla preponderante attività degli uomini del suo tempo, al sempre più libero e disinvolto commercio d'una società in fase di espansione". La città della frode, agli antipodi della Gerusalemme celeste, è quindi anche la città dei traffici, dell'attivismo senza scrupoli che ha per fine il guadagno, di quella borghesia razionalisticamente orientata che sarà, alcuni decenni dopo la morte dell'Alighieri, la protagonista del *Decamerone*. Il quadro dell'*arzanà de' Viniziani* (versi 7-15) non è soltanto una miniatura esuberante o meno - a seconda dello schema critico cui viene commisurata - rispetto all'insieme del canto, del quale costituisce il prologo. Esso ha un valore emblematico, rappresentativo dell'intero clima di Malebolge, e dell'episodio dei barattieri in particolare: un operare fervido, disgiunto dalla considerazione di finalità fondate in un ambito morale, ha condotto questi peccatori non a costruire, restaurando il distrutto, ma a distruggere, a perdersi.

Quello che per il De Sanctis è lo stile di Malebolge, la sua "prosa", la sua comicità densa e plebea, scaturisce dalla natura stessa del peccato di frode, radicato, assai più di quelli di incontinenza o di violenza, nell'intersoggettività del vivere sociale: di qui il prevalere dei gruppi sulle grandi individualità isolate e quello della rappresentazione dinamica sulla presentazione statuarica dei personaggi. Tra le specificazioni della frode la baratteria rappresenta, in modo più esplicito delle altre, il principio eversore di ogni ordinamento civile, un germe di anarchia che trova, nell'individualismo indocile dei *dieci demoni*, la propria persuasiva e sicura misura poetica.

Canto XXI



Inferno XXI, 1-3

La Commedia, Inferno. Min. del sec. XIV -
(Modena, Biblioteca
Estense - Ms. α. R. 4.8 - f. 28 v)

Dante designa generalmente il proprio poema; esso è chiamato *comedia* perché, come è detto nel *De vulgari eloquentia* e nella lettera indirizzata dal Poeta a Cangrande della Scala, è scritto in uno stile che non è quello tragico, proprio dei componimenti medievali chiamati « canzoni », e perché la vicenda in esso narrata ha un lieto fine. Lo stile tragico, secondo quello che afferma Dante, si basa su di una rigorosa scelta degli argomenti e delle parole: è uno stile aristocratico; la tragedia, in questa accezione medievale, può trattare solo argomenti elevati e li deve trattare servendosi di un linguaggio selezionato. La *commedia* invece non ha limitazioni di argomento né di linguaggio. Nel poema di Dante gli argomenti più umili sono trattati con la stessa serietà con cui sono affrontati i più sublimi. Si è parlato perciò, molto opportunamente, a proposito di Dante, di "plurilinguismo" o "poliglottia... dei generi letterari" (Contini), o di "mescolanza di stili" (Auerbach). A questo proposito deve essere notato che proprio col canto XXI si apre, nella cupa atmosfera infernale, un intermezzo che è stato generalmente definito comico e che è improntato ad un forte realismo. Il linguaggio stilizzato, che è stato proprio di Dante giovane, appare qui del tutto dimenticato. Al posto delle raffinate atmosfere del Dolce Stil Novo, che si riproporranno approfondite in alcuni passi della seconda e della terza cantica, troviamo, nei canti XXI e XXII dell'*Inferno*, una spregiudicatezza nel trattare la propria materia che avvicina Dante ai poeti giocosi e realisti del suo tempo, come, tanto per fare un nome, Cecco Angiolieri.

- 1 Così di ponte in ponte, altro parlando
che la mia comedia cantar non cura,
venimmo; e tenevamo il colmo, quando
- 4 restammo per veder l'altra fessura
di Malebolge, e li altri pianti vani;
e vidila mirabilmente oscura.
- 7 Quale nell'arzanà de' Viniziani
bolle l'inverno la tenace pece
a rimpalmare i legni lor non sani,
- 10 ch'è navicar non ponno; in quella vece
chi fa suo legno novo e chi risloppa
le coste a quel che più viaggi fece;

1. In tal modo giungemmo da un ponte all'altro (da quello della quarta bolgia a quello della quinta), discorrendo di cose che il mio poema non si propone di prendere in considerazione (che la mia comedia cantar non cura); e ci trovavamo sul culmine del ponte, allorché

4. ci fermammo (restammo) per vedere l'altra cavità (fessura) di Malebolge e gli altri lamenti inutili; e la vidi straordinariamente buia.

Con il termine *comedia*, già usato alla fine del canto XVI (verso 128),

7. Come nell'arsenale (arzanà) dei Veneziani durante l'inverno bolle la pece che aderisce e incolla (tenace) e che serve a spalmare di nuovo (rimpalmare) le loro navi danneggiate (i legni lor non sani).

10. poiché non possono navigare; e invece di navigare (in quella vece) chi si costruisce una nave nuova e chi chiude con la stoppa le falle apertesi nelle stancate (e chi risloppa le coste) di quella che ha fatto più viaggi;

13. chi dà colpi di martello (*ribatte*) a prua e chi a poppa; altri fabbricano remi ed altri attorcigliano la canapa per farne funi (*volge sarte*); alcuni rattoppano la vela minore (*terzeruolo*) e altri quella maggiore (*artimon*);

16. così, non a causa del fuoco, ma per opera di Dio, bolliva laggiù (*là giùso*) una pece densa (*una pegola spessa*), che aderiva viscosamente dappertutto alle pareti della bolgia (*che nviscava la ripa d'ogni parte*).

La similitudine tra la bolgia *mirabilmente oscura* - più oscura delle altre, per la presenza in essa della pece - e l'*arzanà de' Viniziani*, tutto contenuto nei versi 7-9, si dilata poi in un quadro che "è come un preludio che annunzia e in qualche modo anticipa la vasta commedia che sta per cominciare" (Sapegno). Per il Croce, le comparazioni in Dante hanno a volte vita autonoma, indipendentemente dalla funzione che è loro assegnata dal contesto in cui sono inserite, e che è quella di chiarire o rendere più evidente l'oggetto paragonato. Sono cioè delle "piccole liriche", delle poesie a sé stanti. "E tale è questa dell'arsenale, del famoso arsenale, dei Veneziani, tutta piena del sentimento del lavoro che serve, della preparazione per l'opera che si svolgerà. È l'inverno, la navigazione è sospesa o meno attiva, si guadagna tempo col racconciare i legni danneggiati e col costruirne di nuovi: le diverse opere sono accennate l'una dietro l'altra, rapidamente, ottenendo l'effetto di esprimere quel lavoro dal ritmo celere, vario e concorde, faticoso e allegro, che ha innanzi a sé la lieta visione del prossimo fendere sicuri l'aperto mare a traffico e acquisto di ricchezze."

19. Io scorgevo questa pece, ma in essa non scorgevo se non (*mai che*) le bolle che il bollore sollevava, e la vedevo gonfiarsi tutta quanta, ed abbassarsi (*riseder*) come premuta (*compressa*).

22. Mentre io guardavo con attenzione (*risamente*) nel fondo della bolgia, Virgilio, dicendomi: « Sta in guardia, sta in guardia (*guarda, guarda*)! », mi tirò a sé dal luogo in cui mi trovavo.

Virgilio attira l'attenzione di Dante sullo spettacolo che sta per cominciare e che avrà per protagonisti i diavoli. Ma nella *Commedia* Dante si allontana tanto da alcune caratteristiche che sembrano essenziali al suo modo di concepire e di esprimersi (la staticità dei suoi personaggi, la sobrietà del loro gesti, alle quali corrisponde una concentrazione estrema dei sentimenti), come nella descrizione di questa bolgia, dove al posto delle figure isolate e ferme troviamo ovunque, come ha rilevato il Bosco, massa e movimento. Secondo

13 chi ribatte da proda e chi da poppa;
altri fa remi e altri volge sarte;
chi terzeruolo e artimon rintoppa;

16 tal, non per foco, ma per divin' arte,
bollia là giùso una pegola spessa,
che 'nviscava la ripa d'ogni parte.

19 l' vedea lei, ma non vedea in essa
mai che le bolle che 'l bollor levava,
e gonfiar tutta, e riseder compressa.

22 Mentr' io là giù fisamente mirava,
lo ducamio, dicendo «Guarda, guarda!»,
mi trasse a sé del loco dov' io stava.

25 Allor mi volsi come l'om cui tarda
di veder quel che li convien fuggire,
e cui paura subita sgagliarda,

28 che, per veder, non indugia 'l partire;
e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire.

31 Abi quant'elli era nell'aspetto fero!
e quanto mi pareva nell'atto acerbo,
con l'ali aperte e sovra i piè leggierol

34 L'omero suo, ch'era aguto e superbo,
carcava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de' piè ghermito il nerbo.

37 Del nostro ponte disse: «O Malebranche,
ecco un delli anzian di santa Zita!
Mettetel sotto, ch' i' torno per anche



Inferno XXI, 31-36

La Commedia,
Inferno.

Min. napoletana -
secolo XIV -
(Holkham Hall,
Lord Leicester
Library -
Ms. Holkham
514 - f. 31 r)

un giudizio del Momigliano, che ricalca in parte, sviluppandola, una formulazione critica del De Sanctis, a mano a mano che Dante si inoltra nell'inferno e "che la prepotenza della personalità si viene attenuando, sulle scene a personaggi singoli vengono predominando le scene di schiere e le scene di sfondo". Nella commedia, ricca di colpi di scena, di contrattempi e di soluzioni impreviste, che si svolge lungo tutto l'arco dei canti dal XXI al XXIII, ritroviamo moduli compositivi propri della novellistica medievale, qui ricreati con un senso dell'intreccio ed una vivacità che non si riscontrano neppure nel Boccaccio, autore che, se da un lato appare assai più smalzato di Dante, non ha, dell'autore della *Commedia*, la schiettezza con cui questi si pone di fronte alla realtà.

25. Allora mi voltai come colui che è impaziente di vedere (cui *tarda di veder*) il pericolo al quale deve sfuggire (*quel che li convien fuggire*), e che un'improvvisa paura indebolisce (e cui *paura subita sgagliarda*).
28. il quale, per il fatto che guarda (*per veder*), non rimanda la sua fuga (non *indugia l'partire*); e vidi sopraggiungere alle nostre spalle un diavolo nero che correva sul ponticello roccioso.
31. Ahi, quanto era feroce (*fero*) nell'aspetto! e quanto mi sembrava crudele (*acerbo*) nell'atteggiamento (*atto*), con le ali spiegate e leggero nel suo avanzare (*souva i piè*)!
34. Un dannato gravava (*carcava*) con entrambi i fianchi la sua spalla, che

era appuntita (*aguto*) e sporgente (*superbo*), ed egli ne teneva stretta la caviglia (*de' piè... il nerbo*).

Nel ritratto di questo diavolo, che sfiora appena la terra, avanzando leggero quasi volasse "tutto è secco, nervoso, tagliente: anche la rabbia con cui il demonio non tiene ma *ghermisce*. E il punto in cui il peccatore è ghermito, cioè là ove i piedi si congiungono alla gamba e i tendini si rilevano nella loro forza, è detto il *nerbo*; che dà l'immagine di quei tendini, ma proprio cogliendone la «forza» (Grabher). Da notare come in questo ritratto i tratti più salienti, quelli che meglio definiscono l'aspetto fisico, e, attraverso questo, il carattere, del *diavolo nero*, sono messi in rilievo alla fine dei versi: *fero, acerbo, leggero*. L'inversione sintattica del verso 30 contribuisce, insieme al ritmo che a questo endecasillabo deriva dall'inusitata cesura, al senso di movimento impaziente che caratterizza la scena. Questo diavolo ha una sua nobiltà di atteggiamenti e un suo vigore - impliciti nel suo essere dedito senza riserve alla funzione che gli è stata assegnata (quella di trasportare i dannati) - che saranno del tutto assenti nei vanagloriosi e volubili custodi della bolgia che tenteranno prima di impedire il viaggio dei due pellegrini, poi di ingannarli.

37. Dal ponte su cui ci trovavamo (*nostro*) disse: «O Malebranche (è il nome dei diavoli di questa bolgia), ecco uno degli anziani di Lucca (città devota a Santa Zita)! Immergetelo completamente (nella pece), poiché io torno di nuovo (*per anche*)

40. in quella città (*terra*) in cui questi peccatori abbondano (*che n'è ben fornita*): in essa ognuno è barattiere, escluso Bonturo; in essa per danaro il no è trasformato in sì (*ita*) ».

Gli « anziani » erano, a Lucca e in altre città italiane, i magistrati che governavano il Comune, insieme al Podestà e al Capitano del Popolo. Il peccato di baratteria, di cui si macchiarono i dannati di questa bolgia, corrisponde, sul piano dei rapporti fra laici, a quello che è il peccato di simonia nell'ambito della gerarchia ecclesiastica ed equivale all'incirca a quel delitto che oggi è contemplato dal codice penale come « corruzione di pubblico ufficiale ». Ai tempi di Dante l'accusa di baratteria, frequentissima, era un'arma di cui si servivano gli uomini politici per colpire i loro avversari.

Nella sentenza che lo condannò all'esilio Dante stesso fu accusato di baratteria. Qui quest'accusa viene indirettamente ritorta contro coloro che l'hanno formulata. Lucca infatti era in Toscana una roccaforte dei Neri, di quella fazione cioè del partito guelfo che ebbe in Firenze nella consorteria dei Donati i suoi rappresentanti più cospicui e in Corso Donati il suo capo violento e senza scrupoli. Ai Donati e agli altri Neri fiorentini si deve la cacciata dei Bianchi da Firenze nel 1302 e l'esilio del Poeta.

L'esclusione dal novero dei barattieri di Bonturo Dati, uomo pulitico che a Lucca fu a capo della parte popolare e che poi dovette riparare nel 1313 a Firenze, dove trovò buone accoglienze da parte dei Neri, è ironica. Bonturo Dati fu infatti celebre a Lucca proprio come barattiere.

43. Lo gettò lagggiu, e tornò indietro (*si volse*) sul ponte roccioso; e nessun mastino liberato dalla catena (*sciolto*) fu così veloce (*con tanta fretta*) nell'inseguire il ladro (*a seguitar lo furo*).
46. Quello sprofondò (*s'attuffò*), e ricinse raggomitato (*convolto*); ma i diavoli che stavano nascosti sotto il ponte (*che del ponte avean coperchio*), gridarono: « Qui non c'è (*non ha luogo*) il Santo Volto ».
49. qui si nuota diversamente che nel Serchio! Perciò, se vuoi evitare le nostre unghiate (*se tu non vuoi di nostri gruffi*), non sporgerti al di sopra della pece (*non far sopra la pegola snucchiare*) ».

L'anonimo barattiere di Lucca - che peraltro secondo alcuni sarebbe un cer-



- 40 a quella terra che n'è ben fornita:
ogn'uom v'è barattier, fnor che Bonturo;
del no per li denar vi si fa ita».

- 43 Là giù il buttò, e per lo scoglio duro
si volse; e mai non fu mastino sciolto
con tanta fretta a seguitar lo furo.

- 46 Quel s'attuffò, e tornò su convolto;
ma i demon che del ponte avean coperchio,
gridar: « Qui non ha luogo il Santo Volto:



49 qui si nuota altrimenti che nel Serchio!
Però, se tu non vuo' di nostri graffi,
non far sopra la pegola soverchio».

52 Poi l'addentar con più di cento raffi,
disser: «Coverto convien che qui balli,
sì che, se puoi, nascosamente accaffi».

55 Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
fanno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncin, perché non galli.

to Martin Bottaio, la cui morte avvenne nel periodo in cui Dante immaginò di trovarsi nella quinta bolgia - dopo essere stato scagliato nella pece bollente, ne riemerge *convolto*. Questo termine è suscettibile di diverse interpretazioni. Se lo si prende nella accezione di «impacciato», riscontrabile in alcuni scrittori del Trecento, allora occorre intendere che i diavoli, stabilita un'affinità fra il volto nero, perché imbrattato di pece, di questo dannato, e il volto di un antico crocifisso di legno nero venerato a Lucca nella basilica di San Martino, si rivolgono al *convolto* per dirgli: «qui non si usa far l'ostensione del Santo Volto; non è il caso che tu mostri fuori della pece il tuo muso nero» (Barbi). Se invece si dà a *convolto* il significato di «raggomitolato», «con la schiena inarcata», in modo che la posizione del dannato possa far pensare a quella di una persona che preghi in ginocchio, occorre intendere che i diavoli lo scherniscono per questo atteggiamento. L'espressione, *qui non ha luogo il Santo Volto*, dovrebbe allora essere interpretata così: «È inutile che ti inginocchi! Qui non ci sono sacre immagini da venerare».

52. Dopo averlo trafitto con innumerevoli uncini (*poi l'addentar con più di cento raffi*), dissero: «Qui dovrai darti da fare (*convien che qui balli*) coperto (dalla pece), in modo da arraffare (*accaffi*), se ti riesce, di nascosto».

La baratteria, in quanto reato, veniva esercitata di nascosto. Ora i diavoli esortano questo barattiere, nell'imporgli di *non far sopra la pegola soverchio*, a vedere se mai gli riesca di arraffare qualche ricchezza, come faceva sulla terra, *nascosamente*, cioè sotto la superficie della distesa di pece. Il sarcasmo è messo in rilievo dal dubbio espresso nell'inciso *se puoi*, col quale i diavoli sollevano se stessi da qualsiasi responsabilità in rapporto all'affermazione da loro fatta: vorrà dire che, se il dannato non riuscirà ad arraffare nella pece alcuna ricchezza, la colpa sarà stata unicamente sua: non ne sarà stato capace, non avrà potuto. Un impiego analogo dell'inciso *se puoi* è quello usato da Dante nel rivolgersi a Niccolò III: *se puoi, fa motto* (*Inferno XIX, verso 48*).

55. Non diversamente i cuochi fanno immergere dai loro inservienti (*vassalli*) la carne nella pentola (*in mezzo la caldaia*) con gli uncini, in modo che non venga a galla (*perché non galli*).

Nelle leggende medievali l'inferno era

spesso descritto come una cucina in cui si affaccendavano, in veste di cuochi, i diavoli. Così, nel *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona il cuoco Belzebù serve in tavola al sovrano dell'inferno l'anima di un peccatore, arrostita "come un bel porco al fogo", tuttavia questo cibo non soddisfa il suo padrone, perché non cotto abbastanza. "Ma Dante riduce la tradizione realistica ad immagine: un'immagine... che mostra il distacco del Poeta dalla scena raccapricciante, e, nello stesso tempo, precisa i limiti di quel mondo diabolico." (Scolari)

58. Virgilio mi disse: « Perché non si veda (si paia) che tu ci sei, nasconditi giù, dietro (dopo) una sporgenza rocciosa (scheggia), che ti offra (faia: per te abbia) qualche riparo (alcun schermo);
61. e non lasciarti prendere dal timore, per nessuna offesa che mi venga arrecata, poiché io so come stanno le cose (chi ho le cose conte), e già un'altra volta mi trovai in una simile baruffa (a tal baratta) ».
64. Poi passò oltre l'estremità (co) del ponte; e non appena arrivò sul sesto argine, gli fu necessario (mestier li fu) avere un atteggiamento risoluto (sicura fronte).
67. Con lo stesso impeto e lo stesso fra-

Inferno XXI, 118-120

Particolare da "Morte e Risurrezione di Gesù" di Andrea di Bonaiuto. (Firenze, Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)







Inferno XXI,
70-72
La Commedia,
Inferno.
Mss. lombarda -
Prima metà del
sec. XV - (Parigi,
Biblioteca
Nazionale -
Ms. It. 2017 -
f. 250 v)

stuono (con quel furore e con quella tempesta) con cui i cani si avventano contro (escono... a dosso) il mendicante (al poverello) il quale chiede l'elemosina subito (di subito) nel punto in cui si è fermato,

70. i diavoli (quei) uscirono da sotto il ponticello e puntarono (purser) contro di lui tutti gli uncini; ma egli gridò: «Nessuno di voi abbia cattive intenzioni (sia fello)!»

La similitudine dei cani richiama quella del mustino dei versi 44-45, ma qui l'attenzione del Poeta si ferma su quello che da un punto di vista logico ne costituisce soltanto un elemento secondario. Di fronte allo scatenarsi dei cani, sottolineato dall'insistenza (con quel... e con quella) con la quale il loro impeto viene dapprima indicato nella sua astratta genericità (furore) e poi veduto nel suo concreto, plastico manifestarsi (tempesta), spicca, isolandosi merme, la figura del poverello, di cui sono messi in luce il dolore e l'umiliazione attraverso una semplice determinazione avverbiale: di subito. Per un attimo Dante si è distratto dalla com-

- 58 Lo buon maestro «Acciò che non si paia che tu ci sia» mi disse, «giù t'acquatta dopo uno scheggio, ch'alcun schermo t'aia;
- 61 e per nulla offension che mi sia fatta, non temer tu, ch' i' ho le cose conte, e altra volta fui a tal baratta».
- 64 Poscia passò di là dal co del ponte; e com'el giunse in su la ripa sesta, mestier li fu d'aver sicura fronte.
- 67 Con quel furore e con quella tempesta ch'escono i cani a dosso al poverello che di subito chiede ove s'arresta,

Inferno XXI,
91-93

La Commedia,
Inferno.
Min. lombarda -
Prima metà
del secolo XV -
(Imola,
Biblioteca
Nazionale - Ms.
32 - f. 3 r)



- 70 usciron quei di sotto al ponticello,
e porser contra lui tutt' i runcigli;
ma el gridò: «Nessun di voi sia fello!
- 73 Innanzi che l'uncin vostro mi pigli,
traggasi avante l'un di voi che m'oda,
e poi d'arruncigliarmi si consigli».
- 76 Tutti gridaron: «Vada Malacoda!»;
per ch'un si mosse, e li altri stetter fermi,
e venne a lui dicendo: «Che li approda?»
- 79 «Credi tu, Malacoda, qui vedermi
esser venuto» disse 'l mio maestro
«sicuro già da tutti vostri scherini,

media volgare che si svolge sotto i suoi occhi. Il pericolo corso dal maestro ha ridestato in lui la sua umanità più profonda.

73. Prima che i vostri uncini mi colpiscano, si faccia avanti uno di voi e mi ascolti, e dopo si prenda la deliberazione (si consigli) di uncinarmi (d'arruncigliarmi) ».
76. Gridarono tutti: « Si faccia avanti Malacoda! »; per cui uno avanzò, e gli altri stettero fermi, e quello si avvicinò a Virgilio dicendo: « Che gli giova (che li approda) ? »

I diavoli sono convinti che a nulla serviranno le parole che Virgilio rivolgerà ad uno di essi. Ma, per pura malignità, prima di suppliziarlo, consentono ad ascoltarne le ragioni. Il loro capo Malacoda esprime questa sicurezza condiscendente e spavalda.

79. « Credi, Malacoda, di vedermi giunto sin qui (qui vedermi esser venuto) » di se Virgilio « al riparo (sicuro) fino ad ora (già) da tutte le vostre opposizioni (scherini),

82. senza la volontà di Dio e il destino favorevole? Lasciaci andare, poiché è voluto da Dio (*nel cielo*) che io faccia da guida a qualcuno (Dante) per questo orrido (*silvestro*) cammino.»

85. Allora la tracotanza lo abbandonò a tal punto (*allor li fu l'orgoglio sì caduto*), che lasciò cadere l'uncino ai suoi piedi, e rivolto agli altri disse: «Dal momento che le cose stanno così (*omai*), non sia ferito».

Malacoda, tanto certo della propria superiorità sullo sconosciuto capitato nella bolgia dove lui è padrone, scopre in se stesso un vinto dopo le parole di Virgilio: il suo orgoglio cade, così come di mano gli casca l'uncino. Il parallelismo tra atteggiamento esteriore e stato d'animo è sottolineato dalla strettissima affinità fra i due verbi di cui l'uno non rappresenta che una lieve variante dell'altro.

88. E Virgilio: «O tu che stai (*siedi*) appiattato (*quatto quatto*) tra le rocce del ponte, torna (*riedi*) ormai presso di me senza timore (*sicuramente*)».

91. Perciò io mi avviai, e velocemente (*ratto*) mi avvicinai a lui; e i diavoli avanzarono tutti quanti, tanto che temetti che non avrebbero rispettato il patto (*ch'ei tenesser patto*):

94. così vidi una volta (già) essere presi dal timore i soldati (*fanti*) che uscivano dal castello di Caprona dopo aver raggiunto un accordo sulla loro resa (*patteggiati*), vedendosi un mezzo a tanti nemici.

Il castello pisano di Caprona fu espugnato nell'agosto del 1289 dalle milizie della lega guelfa di Toscana, formate in prevalenza da Lucchesi e Fiorentini. Dante prese parte a questa spedizione. I soldati di Pisa, arresi dopo otto giorni di assedio, ebbero in cambio salva la vita. In questa similitudine è rievocato il momento in cui i difensori di Caprona, dopo la resa, uscivano dal castello, senza sapere se i nemici avrebbero serbato fede ai patti. Di qui il loro timore.

97. Io mi avvicinai con tutto il mio corpo (*persona*) a Virgilio, e non distoglievo (*torceva*) lo sguardo dal loro aspetto, che non era benevolo.

100. Essi abbassavano gli uncini e: «Vuoi che lo tocchi?» dicevano fra loro «sulla schiena?» E rispondevano: «Sì, fa in modo di assestargli un colpo (*fa che life accocchi*)!»

103. Ma il diavolo che stava discorrendo (*tenca sermone*) con Virgilio, con grande prontezza (*tutto presto*) si voltò, e disse: «Fermo, fermo, Scarmiglione!»

106. Quindi, rivolto a noi, disse: «Non è possibile proseguire su questa fila di ponti rocciosi (*per questo scoglio*), poiché il sesto ponte (*l'arco sesto*) giace sul fondo (della bolgia) ridotto in frantumi (*tutto spezzato*)».

109. E se tuttavia (*pur*) desiderate proseguire, andate su per questa roccia (l'argine che separa la quinta dalla sesta bolgia): vicino vi è un'altra serie di ponti (*altro scoglio*) che consente il passaggio (*via face*: fa strada).

112. Ieri, cinque ore più tardi di quest'ora (*otta*), si compirono 1266 anni da quando la strada franò in questo punto (*che qui la via fu rotta*).

Col suo discorso che contiene una parte di verità (la fila dei ponti rocciosi si interrompe effettivamente sulla sesta bolgia) e una parte di menzogna (non esiste infatti un'altra fila di ponti ancora intatta) Malacoda, il quale non si è rassegnato a sottomettersi ai voleri del cielo, cerca di prendersi su Virgilio una

82 senza voler divino e fato destro?
Lascian'andar, ch'è nel cielo è voluto
ch' i' mostri altrui questo cammin silvestro».

85 Allor li fu l'orgoglio sì caduto,
che si lasciò cascar l'uncino a' piedi,
e disse alli altri: «Omai non sia feruto».

88 E 'l duca mio a me: «O tu che siedi
tra li scheggion del ponte quatto quatto,
sicuramente omai a me tu riedi».

91 Per ch' io mi mossi, ed a lui venni ratto;
e i diavoli si fecer tutti avanti,
sì ch' io temetti ch'ei tenesser patto:

94 così vid' io già temer li fanti
ch'uscivan patteggiati di Caprona,
veggendo sé tra nemici cotanti.

97 I' m'accostai con tutta la persona
lungo 'l mio duca, e non torceva li occhi
dalla sembianza lor ch'era non bona.

100 Ei chinavan li raffi e «Vuo' che 'l tocchi»
diceva l'un con l'altro «in sul groppone?»
E rispondeen: «Sì, fa che life accocchi!»



- 103 Ma quel demonio che tenea sermone
col duca mio, si volse tutto presto,
e disse: «Posa, posa. Scarmiglione!»
- 106 Poi disse a noi: «Più oltre andar per questo
iscoglio non si può, però che giace
tutto spezzato al fondo l'arco sesto.
- 109 E se l'andare avante pur vi piace,
andatevene su per questa grotta;
presso è un altro scoglio che via face.
- 112 Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
mille dugento con sessanta sei
anni compìe che qui la via fu rotta.

La bolgia dei barattieri

*La Commedia, Inferno. Min. del secolo
XIV-XV - (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 72 r)*

rivincita dello smacco che il poeta latino gli ha fatto subire. Per avvalorare quel che dice, fa sfoggio di grande esattezza (versi 112-114). Il modo di parlare di Malacoda esprime vanità e sufficienza. Egli si sente fiero di apparire un capo agli occhi dei due estranei che pure fino a poco fa stava per lacerare col suo uncino e nello stesso tempo gioisce all'idea di ingannarli.

Il ponte sulla sesta bolgia è crollato nel momento della morte di Cristo, cioè 1266 anni e un giorno meno cinque ore (essendo la morte avvenuta, secondo il Vangelo di Luca che Dante nel *Convivio* mostra di seguire, verso mezzogiorno del venerdì santo) prima delle sette antimeridiane del sabato santo del 1300, ora in cui i due poeti si trovano nella quinta bolgia. Dante riteneva che

Cristo fosse morto a 34 anni, poiché ne calcolava l'età a partire dall'incarnazione invece che dalla Natività.

115. Io mando in quella direzione (verso là) qualcuno di questi miei sottoposti, per osservare se mai qualche dannato esce (dalla pece): andate (gite) con loro, poiché non saranno cattivi (rei) ».
118. « Vieni (tra'ni) avanti, Allichino, e Calcabrina », prese a dire, « e tu, Cagnazzo; e Barbariccia sia a capo dei dieci.
121. Venga anche Libicocco e Draghignazzo, Ciriatto munito di zanne (sannuto) e Graffiacane e Farfarello e il rabbioso (pazzo) Rubicante.

Secondo il Torraca, alcuni almeno dei nomi di questi diavoli derivano dalla storpiatura di nomi di contemporanei del Poeta. Ma indipendentemente da questa origine, quasi tutti riecheggiano uno o più nomi comuni. Così Allichino, che deriva da Hellequin, nome di un diavolo che appare spesso in leggende francesi, suggerisce una vaga affinità col sostantivo ali; nel canto successivo vedremo che questo diavolo finirà per precipitare nella pece proprio per essersi troppo fidato della potenza delle sue ali. Calcabrina appare ai commentatori antichi come "colui che calpesta la ruggine" (*calcans pruina*). Cagnazzo può voler dire grosso cane o, meglio, livido, paonazzo. Il significato di Barbariccia è evidente come pure quello di Graffiacane, Malacoda, Scarmiglione, Draghignazzo, sempre secondo il Benvenuto, significherebbe "grosso drago", mentre Ciriatto deve essere ricollegato ad una parola greca *choiros* che significa « porco » e Libicocco, secondo il Parodi, risulterebbe da un incrocio fra i nomi di due venti, il libeccio e lo scirocco. Farfarello era nell'immaginazione popolare un folletto; Rubicante, nel colore rosso che il nome evoca, rifletterebbe la sua indole rabbiosamente hizzarra.

124. Ispezionate tutt'intorno le bollenti peci (pane: panie): questi siano incolumi fino all'altra fitta di ponti (scheggio) che varcano le bolge (va sopra le tane) senza interrompersi. »
127. « Ahimè, maestro, che è quello che vedo? » dissì. « Ti prego, andiamo via di qui (andianci) soli senza guida, se tu conosci il cammino (se tu sa'ie): poiché, per quel che mi riguarda (per me), non ne ho bisogno (non la chiegio: non la chiedo).
130. Se tu sei perspicace (accorto) adesso come di solito, non vedi che digrignano i denti e con gli occhi (le ciglia) minacciano di procurarci dolori? »



115. Io mando verso là di questi miei e riguardar s'alcun se ne sciorina: gite con lor, che non saranno rei. »
118. « Tra'ti avanti, Allichino, e Calcabrina », cominciò essi a dire, « e tu, Cagnazzo; e Barbariccia guidi la decina.
121. Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo, Ciriatto sannuto e Graffiacane e Farfarello e Rubicante pazzo.

Nel vigoroso e teso plasticismo del Signorelli sono evocate le drammatiche apparizioni demoniache che caratterizzano le prime bolge dell'ottavo cerchio.

133. E Virgilio: «Non voglio che tu abbia timore (*paventi*): lascia che digrignino come a loro piace meglio (*pur a lor senno*), poiché essi lo fanno per i bolliti che soffrono (*per li lessi dolenti*)».



- 124 Cercate intorno le boglienti pane:
costor sian salvi infino all'altro scheggio
che tutto intero va sopra le tane».

- 127 «Ohmè, maestro, che è quel ch' i' veggio?»
diss' io. «Deh, senza scorta andianci soli,
se tu sa' ir; ch' i' per me non la cheggio.

- 130 Se tu se' sì accorto come suoli,
non vedi tu ch'e' digrignan li denti,
e con le ciglia ne minaccian duoli?»

"Inferno" di Luca Signorelli (particolari).
(Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

136. Voltarono a sinistra sull'argine (*per l'argine sinistro volta dieno*); ma prima ciascuno di loro, rivolto al capo che li guidava (*verso lor duca*), aveva stretto, per un segnale (*per cenno*) la lingua con i denti;

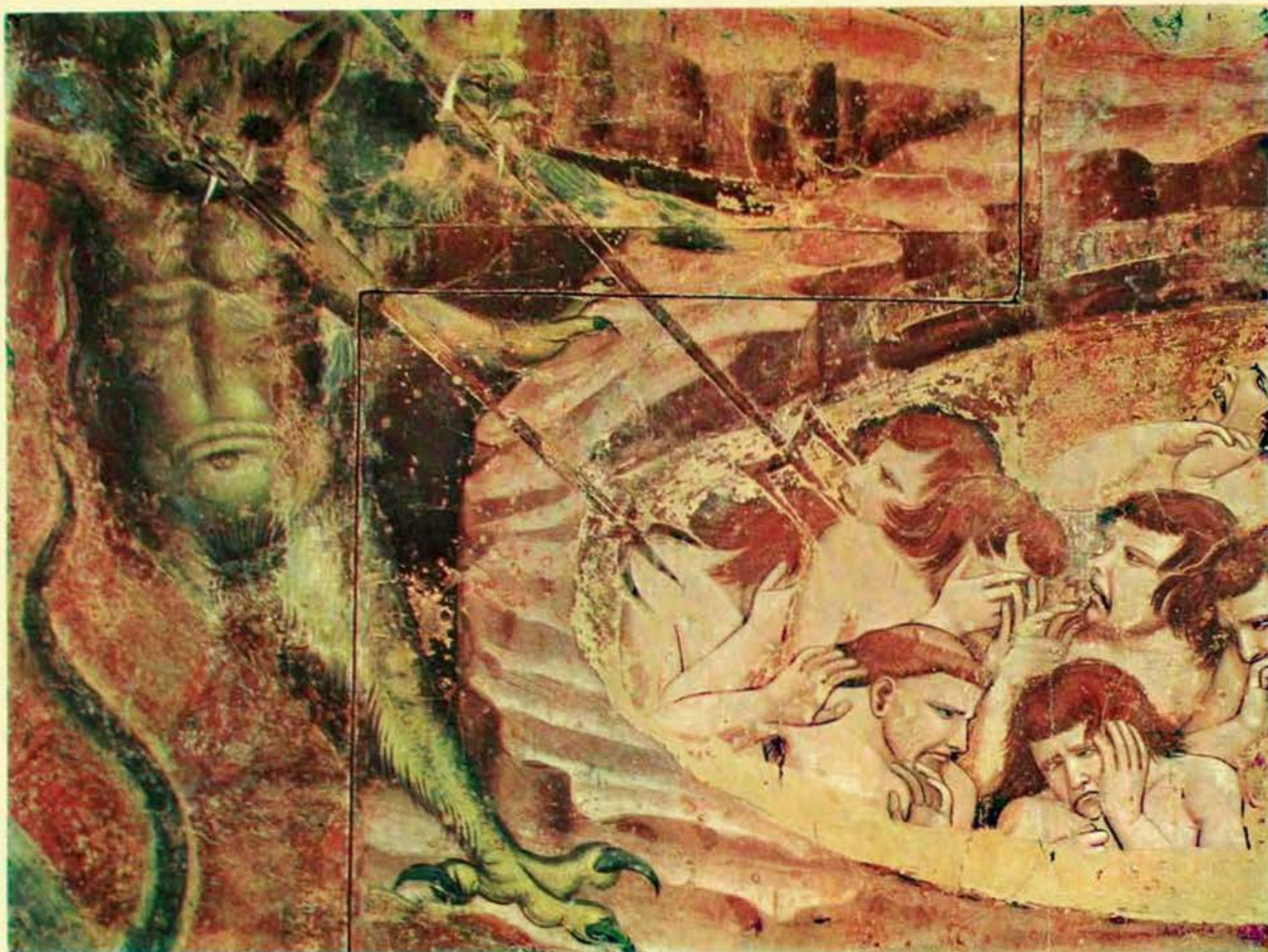
139. ed egli aveva fatto uno sconcio suono di tromba.

Nell'ultima parte del canto l'allocuzione di Malacoda ai diavoli ha impresso alla poesia un ritmo eroicomico; a mano a mano una contraddizione si è venuta sempre più chiaramente delineando fra la sostanza elementare e grossolana del

sentimenti dei diavoli e il desiderio del loro capo di farli apparire diversi da quelli che sono, all'altezza cioè dei loro interlocutori per ragionevolezza e maturità di pensiero. Questa contraddizione, ribadita nello stile dall'impiego di

Inferno XXI, 134-135

"Giudizio Universale: Inferno" di scuola emiliana
trecentesca. (Pisa, Camposanto Monumentale)



forme proprie della poesia epica (ad esempio la congiunzione «e» che ricorre ben sette volte nell'appello che dei suoi fidi fa Malacoda, non ha nei versi 118-123 una funzione sintattica, ma serve soltanto a far maggiormente spiccare, isolandoli, i nomi dei dieci privilegiati), culmina nella trovata del segnale di partenza del plotone assegnato come scorta ai due pellegrini. Nonostante le arie che si è dato Malacoda, i suoi soldati non sono disciplinati. Non prendono nulla sul serio, fuorché una cosa: lo scherzo. Il massimo della disciplina e della concordia lo raggiungono qui, in questo epilogo di canto, proprio perché l'ordine che devono eseguire (il segnale) coincide interamente con la loro vocazione alla beffa pesante e oscena.

133

Ed essi a me: «Non vo' che tu paventi:
lasciati digrignar pur a lor senno,
ch'è fanno ciò per li lessi dolenti».

136

Per l'argine sinistro volta dienno;
ma prima avea ciascun la lingua stretta
coi denti verso lor duca per cenno;

139

ed essi avea del cul fatto trombetta.



Inferno, Canto XXII

A mano a mano che il drappello guidato da Barbariccia si avvicina, i barattieri che affiorano con l'arco della schiena alla superficie della palude bollente e quelli che, disseminati lungo le sue rive, stanno come rane sull'orlo di un fossato, si tuffano in essa con rapidità fulminea. Uno di loro tuttavia non fa in tempo a nascondersi. È Ciampolo di Navarra, che Graffiacane è riuscito a prendere con il suo uncino. Il barattiere, dopo avere narrato di sé e dei suoi compagni di pena, promette di farne venire molti nel punto in cui si trova, purché i Malebranche si tengano un po' in disparte. Su consiglio di Alichino la sua proposta viene accettata, ma non appena i diavoli si volgono verso uno degli argini della bolgia, Ciampolo spicca un salto e scompare sotto la pece. Alichino, dopo aver tentato vanamente di raggiungerlo rotolando, è afferrato da un altro dei Malebranche. Calcabrina, il quale, adirato per lo smacco subito, si azzuffa con lui. I due diavoli finiscono per cadere nella pece bollente.

Mentre Barbariccia, addolorato, dà disposizioni ai suoi sottoposti perché si adoperino a salvare i loro compagni, Dante e Virgilio si avviano per lasciare la quinta bolgia.

INTRODUZIONE CRITICA

La guardia ai cerchi dell'alto e medio inferno è affidata a demoni, le cui figure sono state ispirate a Dante dalla letteratura antica. Questi sono "personaggi infernali dell'*Eneide*, quali Caronte e Minosse, o mostri come Cerbero, sia pure adattati a un gusto figurativo romanico che ha in Gerione il suo esempio più caratteristico, o dei pagani trasformati appunto in demoni secondo la tradizione cristiana medioevale" (Cattaneo). Il loro aspetto non è mai privo di una certa maestà; essi appaiono in una luce di prestigio anche nel momento in cui la loro sconfitta di fronte alla ragione (Virgilio) palesa la sostanziale debolezza che si cela dietro le loro apparenze crudeli. Dante ha veduto in essi, protagonisti in terra di leggende cantate dai poeti, i cittadini di un universo di cultura oltre che le incarnazioni del male. Tutt'altra natura hanno i custodi della quinta bolgia, di ispirazione schiettamente medievale. I loro antecedenti sono nella tradizione iconografica della scultura, pittura e miniatura del Duecento, nelle sacre rappresentazioni, in rozze leggende come quelle che hanno fornito lo spunto ai tentativi letterari di Giacomino da Verona, Ugucione da Lodi, Bonvesin della Riva. In essi la natura umana non appare degradata, come nei guardiani dei cerchi superiori in qualcosa di ibrido e deforme, quanto piuttosto colta in uno stadio di primitività - anteriore al momento della riflessione - anarchica e spensierata. I custodi dell'alto e medio inferno sono tragici: tutto parla in essi di decadimento, dello smarrirsi di un'originaria perfezione. Sotto questo punto di vista le loro figure, benché proposte a Dante da poeti pagani, rispecchiano assai più da vicino una prospettiva teologica, una meditazione cristiana sul problema del male. I diavoli della quinta bolgia sono invece comici, comico essendo il contrasto fra la loro intelligenza, superficiale, istintiva, mobilissima, e la parte, superiore alle loro forze, che pretendono di recitare di fronte ai due stranieri capitati nel loro dominio. Le parole con le quali Virgilio manifesta la volontà divina non li paralizzano nel dolore, non ribadiscono in loro, nel ricordo di una condanna senza appello, la coscienza della loro degradazione. Significativo, a questo riguardo, è un raffronto tra il modo di reagire, alle intimazioni del poeta latino, di Pluto e quello di Malacoda; di quest'ultimo Dante ci dice che solo l'orgoglio gli "cade", mentre - e il parallelismo ha un indubbio sapore comico - l'uncino gli "casca" ai piedi. La caduta di Pluto non è invece una caduta soltanto metaforica; essa somiglia ad un annientamento totale, non consente alcuna distinzione tra realtà interiore e realtà esteriore (esprese rispettivamente, nell'episodio di Malacoda, da *orgoglio* e da *uncino*); vano si è rivelato il suo ricorso a Satana, un accenno indiretto (*vuolsi nell'alto...*), la luce di quella parola che in lui ha smarrito la capacità di significare, ne fanno un vinto, un inerme. Malacoda si adatta

invece benissimo alla situazione davvero inconsueta che gli viene prospettata (XXI, versi 83-84); per lui la volontà divina è un semplice dato di fatto; di esso bisogna tenere conto né più né meno che di altre realtà che affiorano nel vivere quotidiano; ma sul suo significato non ha senso soffermarsi. Non potendo impedire l'attuazione dei decreti del cielo, egli pensa di trarre profitto dalla presenza dei due pellegrini nel suo territorio ed inventa la menzogna del ponte sulla sesta bolgia. Virgilio, la ragione, ingenuamente persuasa di poter risolvere nel proprio ambito tutto il reale, ignora la dimensione della malizia gratuita e paga di sé, il male non riducibile, secondo l'insegnamento degli antichi, ad una semplice distorsione dell'intelletto. Ecco dunque accettare la compagnia dei diavoli. Un'intelligenza rozza, incapace di soste meditative, ha trionfato della sua incommensurabile saggezza. Il segnale di Barbariccia suggella umoristicamente la momentanea vittoria del primitivo sulla complessità di forme razionali e tradizioni di alta civiltà che nella figura dell'autore dell'*Eneide* trovano la loro trasfigurazione poetica.

Se il canto XXI si conclude con il trionfo dei diavoli, questi, nel canto XXII, sono a loro volta vittime di una beffa escogitata ai loro danni da un peccatore. Una singolare forma di contrappasso, scanzonato e ridanciano (*ma nella chiesa coi santi, ed in taverna co' ghiottoni*), appare alla base dell'intermezzo comico della quinta bolgia. Se infatti l'intuito dei diavoli ha ragione, forse perché non la tiene in nessun conto, dell'autorevolezza di una logica scissa dalla realtà degli istinti, esso deve a sua volta dichiararsi sconfitto di fronte alla logica, tutta travasata nel concreto, di chi, come Ciampolo, cerca di salvare la propria incolumità. La presentazione che questo dannato fa di sé, più che cinica, come è parso a taluni, è "semplicemente incosciente e primordiale. Sembra che egli non abbia coscienza che della sua immediata esistenza, dell'essere in quanto essere puramente fisiologico e animale. Dante segue con sguardo tra stupito ed ammirato il manifestarsi dell'intelligenza in un carattere così diverso dal suo. L'episodio di Ciampolo è la rappresentazione di tale intelligenza, che si afferma e dà i suoi frutti nelle condizioni più svantaggiose" (Salinari). Da un punto di vista lessicale il canto è, come il precedente, ricco di idiotismi e forme proverbiali. Queste particolarità di stile non hanno soltanto la funzione di caratterizzare più da vicino i personaggi (come *donno* e *di piano*, per mezzo dei quali ci è restituito nelle sue sfumature cariche di malizia l'ambito delle preoccupazioni che tengono ancora desta e attiva la coscienza dei barattieri sardi), ma si estendono anche a quei punti nei quali Dante parla in prima persona. Il linguaggio contribuisce in tal modo alla creazione di un'atmosfera nella quale dannati e diavoli, e Dante con loro, appaiono accomunati in un sentire che riscatta - sul piano dell'arte - la propria elementarità plebea nella genuinità delle proprie manifestazioni.

1. Io vidi un tempo cavalieri mettersi in marcia (*muover campo*: levare le tende), e iniziare l'assalto (*sforno*) e fare evoluzioni durante le parate (*far lor mostra*), e a volte ritirarsi (*partir*) per mettersi in salvo (*per loro scampo*);
4. vidi soldati a cavallo (*corridor*) sul vostro suolo (*per la terra vostra*), o

Aretini, e vidi fare incursioni devastatrici (*gualdane*), scontrarsi le squadre nei tornei (*fedir torneamenti*) e cimentarsi i singoli nei duelli (*correr giostra*);

7. a volte con trombe, e a volte con campane, con tamburi e con segnali dalle fortezze, e con strumenti nostri (*nostrali*) e forestieri (*istrane*);
10. ma certamente mai con un così insolito zufolo (*diversa cennamella*) vidi partire cavalieri o fanti (*pedoni*), o nave ad un segnale dato dalla riva o indicato da una costellazione.

Canto XXII

La Commedia, Inferno.

"Incipit" del canto XXII.

Min. del sec. XV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Ottob. Lat. 2963 - f. 92 r)

- I Io vidi già cavalier muover campo,
e cominciare stormo e far lor mostra,
e tal volta partir per loro scampo;
- 4 corridor vidi per la terra vostra,
o Aretini, e vidi gir gualdane,
fedir torneamenti e correr giostra;
- 7 quando con trombe, e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella,
e con cose nostrali e con istrane;
- 10 nè già con sì diversa cennamella
cavalier vidi muover nè pedoni,
nè nave a segno di terra o di stella.
- 13 Noi andavam con li diece demoni:
ahi fiera compagnia! ma nella chiesa
coi santi, ed in taverna co' ghiottoni.

Questa scena, come molte di quelle con cui si aprono i canti di Malebolge, costituisce un quadro a sé, ben delimitato nel flusso della narrazione. La similitudine dell'*arzanà de' Viniziani*, posta all'inizio del canto precedente, risultava più strettamente legata al contenuto di questo, poiché in essa erano anticipati alcuni dei motivi di maggior rilievo della quinta bolgia: l'oscurità accentuata dal colore della pece, l'irrequietezza di diavoli e dannati, l'attenzione del Poeta rivolta ai gruppi e all'azione più che ai singoli e all'indagine etico-psicologica. La scena ariosa che introduce al racconto nel canto XXII, così contrastante con l'atmosfera infernale nell'evocazione di vasti spazi e nell'insistente richiamo a movimenti di moltitudini disciplinate e concordi, fa spicco più decisamente nel tessuto di grossolani raggi e di primitive cupidigie che caratterizza l'episodio dei barattieri. Va ancora notato che mentre la similitudine dell'*arzanà de' Viniziani* riallaccia la pena di questi peccatori ad un mondo di instancabile operosità artigiana, il quadro delle precise evoluzioni di eserciti, che funge da preludio al secondo tempo della commedia di questa bolgia, ricollega lo sconcio comportamento dei diavoli ad un mondo di virtù pittoresche e feudali, per cui non a torto il Croce ha scorto in esso un'amplificazione in chiave eroicomica del motivo accennato alla fine del canto precedente. Per il Sapegno

questa apertura di canto avrebbe una funzione catartica: servirebbe cioè ad "alleggerire e nobilitare, per via d'arte, una materia grossa e triviale", a "schiarire e aereare un'atmosfera pesante e afosa". Il Sanguineti scorge in essa invece un'intenzione opposta: "non di alleggerire e di nobilitare si tratta, ma anzi di approfondire e degradare, sia pure per via di contrasto", per cui "l'apparente abbandono inaugurale del bene fissato luogo drammatico del cenno si risolve in una dilatazione esasperata del suo significato espressivo: non « liberazione » dunque da una materia grossa e pesante, ma calco severo, ma accentuazione rigida e intensa". La struttura stilistica di queste terzine, basata su di una "giustapposizione analitica d'immagini" (Marti), che trova il suo riscontro nella serie degli infiniti presenti, è tipica di certa poesia realistica del tempo.

13. Noi procedevamo con i dieci diavoli:
ah, paurosa (fiera) compagnia! ma in
chiesa si sta con i santi, e nell'osteria
con i furlanti (ghiottoni).

Dante enuncia la sua rassegnazione ad accettare l'invida compagnia dei diavoli con una frase di sapore proverbiale, simile a quella che si ritrova in un passo di un romanzo popolare del '200, la *Tavola Ritonda*: "qui si afferma la parola usata, che dice così: gli mercatanti hanno botteghe, e gli bevitori hanno taverne, e' giuocatori hanno taolieri, e ogni simile con simile".

16. La mia attenzione (*intesa*) era rivolta
costantemente (*pur*) alla pece (*pegola*),
per osservare ogni aspetto (*contegno*)
della bolgia e della moltitudine
che in essa era bruciata (*incesa*).
19. Come i delfini, quando, inarcando il
dorso, avvertono i marinai d'ingegnarsi
a salvare (*campar*) la loro nave,
22. così talvolta (*talor*), per alleviare (*ad
alleggiar*) la sofferenza, qualcuno dei
dannati esponeva la schiena, e la ce-
lava più rapido del lampo.

Secondo una credenza molto diffusa nel Medioevo i delfini avvertono i marinai dell'avvicinarsi della tempesta inarcando le schiene e saltando sopra il pelo dell'acqua.

25. E come i ranocchi stanno sull'orlo del-
l'acqua di un fossato col solo muso
fuori, in modo da nascondere le zampe
e il resto del corpo (*l'altro grosso*),
28. così i peccatori stavano da ogni parte;
ma non appena Barbariccia si avvicina-
va, subito (*cusi*) si ritiravano sotto
la pece bollente (*sotto i bollori*).

In una sua analisi del canto XXII



- 16 Pur alla pegola era la mia intesa,
per veder della bolgia ogni contegno
e della gente ch'entro v'era incesa.
- 19 Come i delfini, quando fanno segno
a' marinai con l'arco della schiena,
che s'argumentin di campar lor legno,
- 22 talor così, ad alleggiar la pena,
mostrav'alcun de' peccatori il dosso,
e nascondea in men che non balena.
- 25 E come all'orlo dell'acqua d'un fosso
stanno i ranocchi pur col muso fori,
sì che celano i piedi e l'altro grosso,

- 28 sì stavan d'ogne parte i peccatori;
ma come s'appressava Barbariccia,
così si ritraen sotto i borsori.
- 31 l' vidi, e anco il cor me n'accapriccia,
uno aspettar così, com'elli 'ncontra
ch'una rana rimane ed altra spiccia;
- 34 e Graffiacan, che li era più di contra,
li arruncigliò le 'mpegolate chiome
e trassel su, che mi parve una lontra.
- 37 l' sapea già di tutti quanti il nome,
si li notai quando fuorono eletti,
e poi che si chiamaro, attesi come.



il Chiappelli nota come in esso "annullata nella pece, l'immagine dell'uomo se appare, non è che in gesti animaleschi, in attitudini mostruose. Il bisogno di un momentaneo refrigerio non ne trae a galla i volti, ma le schiene inarcate nel guizzo dei delfini; se sono le teste che emergono, la sofferenza e l'ansietà le trasformano in teste di rana... Queste grosse figurazioni plastiche in cui appaiono deformati i peccatori son scelte specialmente fra gli anfibii". Di qui il critico prende l'avvio per istituire una contrapposizione fra il modo in cui sono concepiti i diavoli e quello in cui sono concepiti i dannati. I suggerimenti impliciti in questo modulo interpretativo non sono accettati dal Del Beccaro, il quale osserva che nella bolgia dei barattieri si stabilisce, tra dannati e diavoli, "una sorta di osmosi o per lo meno uno scambio di termini per cui avviene di assistere al capovolgimento della situazione stessa e degli atteggiamenti psicologici che ne derivano: da ingannatori ad ingannati, con reazioni che presentano evidenti analogie".

31. Vidi, e ancora il mio cuore ne prova sgomento, uno di loro stare in attesa, così come accade (com'elli 'ncontra) che una rana resta ferma (rimane) e un'altra spicca il salto (spiccia);
34. e Graffiacan, che più degli altri gli stava di fronte (che li era più di contra), gli afferrò con l'uncino i capelli impeciati e lo sollevò, in modo che mi sembrò una lontra.

Il paragone della *lontra* esprime, secondo il Chiappelli, "l'impotenza dell'animale catturato" ed ha un fortissimo rilievo plastico. Il Malagoli annota: "Bellissima immagine del calcato realismo infernale, che si riconnette al convolto del canto precedente ed emerge in contrasto col realismo semplice e comune della rappresentazione delle rane che se ne stanno sull'orlo del fosso". L'Apolonio definisce il verso 36 "stupendo, lentissimo e grottescamente trionfale" ed aggiunge: "il disegno della lontra lucida e umida, che lo rompe, con uno squarcio nero, vale un commento orchestrale, in un'opera buffa".

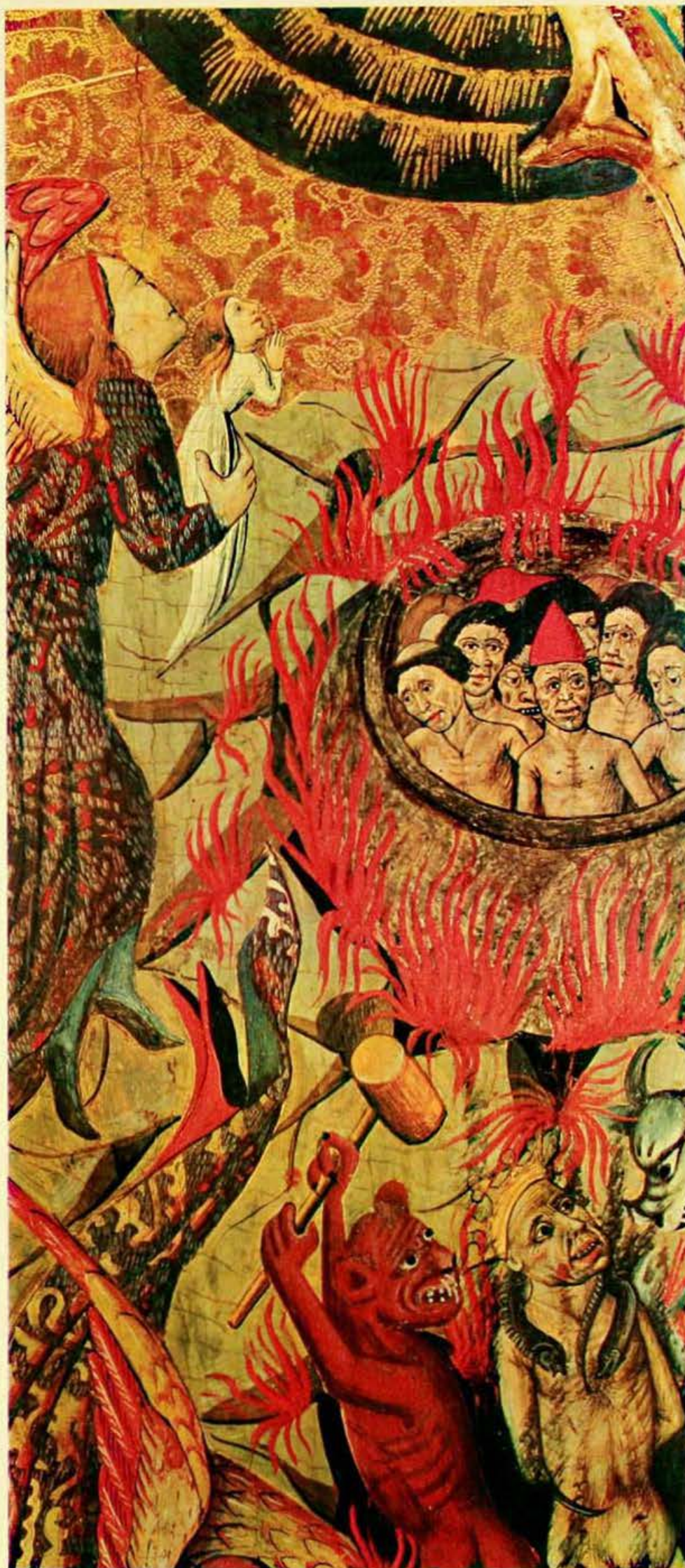
37. Io conoscevo già il nome di tutti quanti i diavoli, poiché li avevo con tanta cura annotati quando vennero scelti (eletti), e poi avevo fatto attenzione (attesi) al modo (come) in cui si chiamavano l'un l'altro.

Inferno XXII, 31-36

La Commedia, Inferno. Min. fiorentina - seconda metà del sec. XIV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 74 - f. 61 v; f. 64 v)

40. « O Rubicante, fa in modo di mettergli addosso gli artigli (*unghioni*), in modo da scuoiarlo! » urlavano concordi i malvagi.
43. E io: « Maestro, cerca, se puoi, di sapere chi è lo sventurato caduto in balia (*venuto a man*) dei suoi nemici ».
46. Virgilio gli si avvicinò fermandosi al suo fianco; gli chiese di dove fosse, e quello rispose: « Io fui nativo del regno di Navarra ».
49. Mia madre, che mi aveva generato da un furfante, suicida e scialacquatore (*distruggitor di sé e di sue cose*), mi mise al servizio di un signore.
52. Fui in seguito alla corte (*fui famiglia*) del valente (*buon*) re Tebaldo: qui mi diedi ad esercitare la baratteria; del quale peccato rendo conto (*ragione*) in questo bollore ».
- ✕ Il barattiere che, lustro di pece e tenuto sospeso a mezzaria da Graffiacane con l'uncino, dichiara la sua origine e la sua vicenda terrena è un non meglio identificato Ciampolo o Ciampolo. Osserva il Del Beccaro che Ciampolo, il quale ha prontamente intuito che, parlando, potrà ritardare lo strazio che i diavoli si preparano a fare di lui, "si afferra disperato all'occasione dell'indugio e con linguaggio fratto, che ben confessa lo spavento, dà contro di sé e di altri compagni di pena, di sé innanzi tutto come frutto di una torbida vicenda di vizio, quasi che un irrevocabile destino lo abbia segnato fin dalla nascita". Tebaldo II, re di Navarra dal 1253 al 1270, ebbe fama di sovrano munifico, giusto e clemente.
55. E Ciriatto, al quale dalla bocca sporgeva da ogni parte una zanna come a un cinghiale (*porco*), gli fece sentire come una di esse lacerava (*sdrucia*).
58. Il topo era capitato tra gatte cattive; ma Barbariccia lo circondò (*il chiuse*) con le braccia, e disse: « State lontani, finché lo tengo stretto (*mentr'io lo 'nforco*) ».

Il terrore del dannato ha risvegliato la



Inferno XXII, 40-42
Pala d'altare di "San Michele" di Jaime Cirera (sec. XIV-XV) e di Gabriel Tàrras (sec. XIV-XV) - (particolare).
(Tàrras, Chiesa di San Pietro)

40 «O Rubicante, fa che tu li metti
li unghioni a dosso, sì che tu lo scuoi!»
gridavan tutti insieme i maladetti.

43 E io: «Maestro mio, fa, se tu puoi,
che tu sappi chi è lo sciagurato
venuto a man delli avversari suoi».

46 Lo duca mio li s'accostò a lato;
domandollo ond'ei fosse, ed ei rispose:
«l' fui del regno di Navarra nato.

49 Mia madre a servo d'un signor mi pose,
che m'avea generato d'un ribaldo,
distruggitor di sé e di sue cose.

52 Poi fui famiglia del buon re Tebaldo:
quivi mi misi a far baratteria;
di ch'io rendo ragione in questo caldo».

55 E Ciriatto, a cui di bocca uscì
d'ogni parte una sanna come a porco,
li fe' sentir come l'una sdrucia.

58 Tra male gatte era venuto il sorco;
ma Barbariccia il chiuse con le braccia,
e disse: «State in là, mentr'io lo 'nforco».

61 E al maestro mio volse la faccia:
«Domanda» disse «ancor, se più disii
saper da lui, prima ch'altri 'l disfaccia».



Inferno XXII,
55-57
Pala d'altare
di "San Michele"
di Jaime Cirera
(sec. XIV-XV)
e di Gabriel
Talarç
(sec. XIV-XV) -
(particolare).
(Tarrasa,
Chiesa di
San Pietro)

crudeltà dei diavoli: Ciriatto lo azzanna. Ma più che sulla crudeltà dei custodi di questa bolgia, Dante insiste, in questo come nel canto precedente, sulla loro irrequietezza, sulla mobilità dei loro istinti e atteggiamenti, sulla loro indisciplina. Barbariccia, al quale il suo capo Malacoda ha affidato il compito di guidare il plotone dei dieci diavoli e di accompagnare Dante e Virgilio, cerca di affermare la propria autorità di capo e l'efficienza del manipolo da lui comandato. Come ha osservato il Sozzi, nel contrasto fra la sua "autorevolezza teorica, nominale e velleitaria" e la sua "esautorazione ad opera degli indocili sudditi" trova la sua espressione una delle note di maggior risalto comico del canto.

61. E rivolse il viso a Virgilio: «Chiedi ancora» disse «se desideri sapere altro da lui, prima che qualcuno ne faccia scempio (prima ch'altri 'l disfaccia)».



Raffigurazioni
demoniache
negli affreschi
di Andrea
di Bonaiuto
(metà del
sec. XIV).





Particolare da:
"Crocifissione
di Cristo".
(Firenze,
Chiesa di
Santa Maria
Novella -
Cappella degli
Spagnoli)

"Giudizio Universale" di Stephan Lochner
(c. 1410-1451) - (particolare).
(Colonia, Museo Walraf - Richartz)



64. Allora Virgilio: «Dimmi dunque: degli altri malvagi (rii) che stanno sotto la pece, conosci qualcuno che sia italiano (latino)?» E quello: «Io mi allontanai (mi partii),
67. poco fa (poco è), da uno che fu di quelle parti (di là vicino): potessi ancora essere sotto la pece con lui (così foss'io ancor con lui coperto)! non avrei infatti da temere artiglio né uncino».
70. E Libicocco «Abbiamo pazientato (sofferto) troppo» disse; e gli afferrò il braccio con l'uncino, in modo che, lacerando (stracciando), ne asportò un muscolo (lacerato).

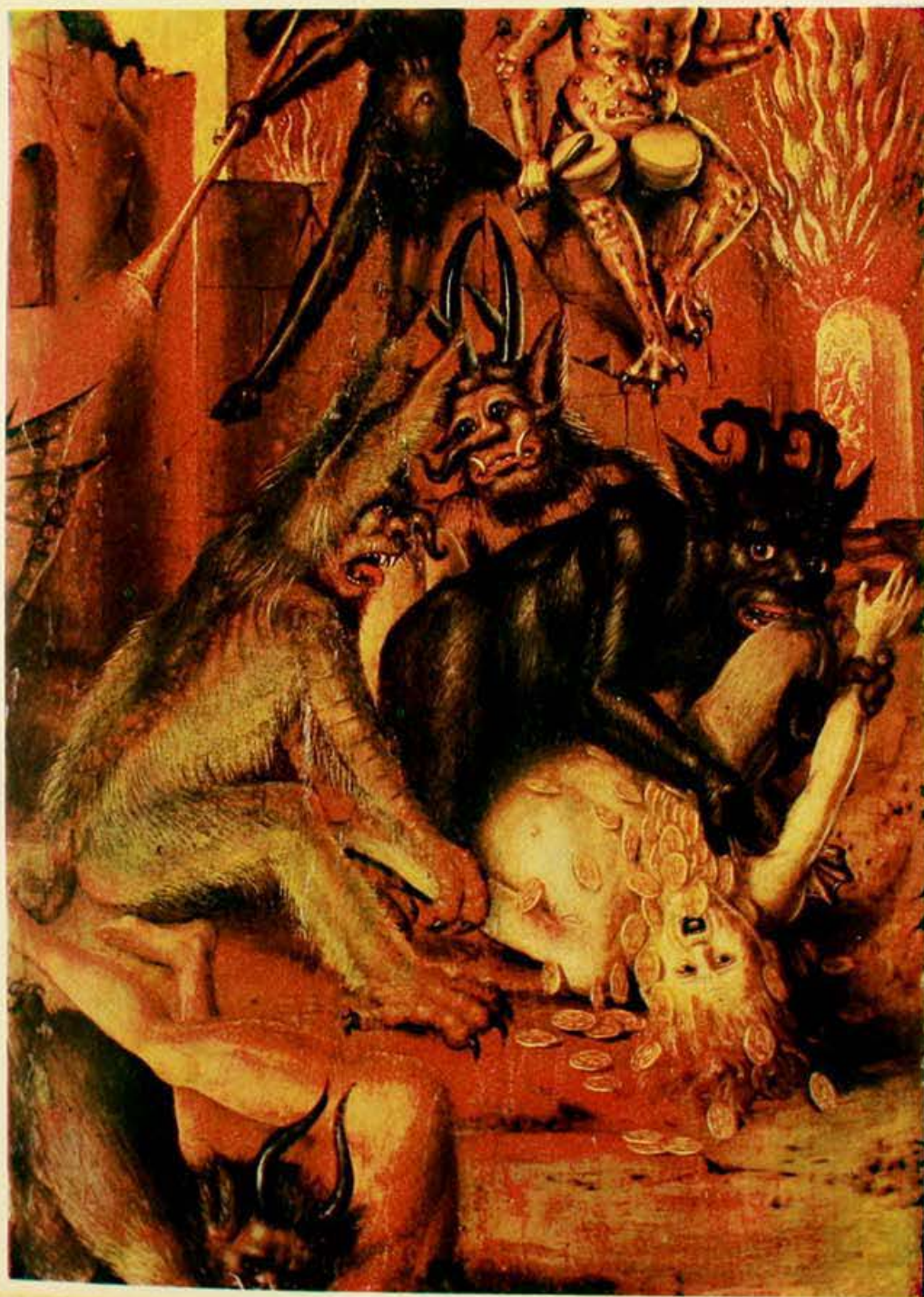
Si ripete qui la scena dei versi 55-57. Basta che Ciampolo accenni (verso 54) alla propria pena o manifesti terrore per la sorte che i diavoli gli riserbano perché questi, in ciò assai più simili ad animali che ad esseri consapevoli di fare il male, sentano insorgere in loro irresistibile la crudeltà. Il rapporto che si stabilisce tra loro e l'impegolato Navarrese, per tutto il tempo che quest'ultimo rimane appeso per i capelli all'uncino di Graffiaccane, è mirabilmente definito, con espressione pregnante e di sapore popolaresco, dal verso 58: *tra male tutte era venuto il sorco*. Crudeltà dunque da parte dei diavoli, ma, giova ripetere, crudeltà scarsamente illuminata dalla consapevolezza di sé, facile a distrarsi, determinata dagli umori del momento e subordinata a quello che è il tratto più saliente del carattere di questi custodi infernali: il gusto della beffa, dello scherzo fine a se stesso.

73. Pure Draghignazzo lo volle colpire (i volle dar di piglio) giù nelle gambe: per cui il loro capo (decurio: decurione) si volse tutto intorno con espressione adirato (con mal piglio).

Il Momigliano così mette in luce il carattere eroiconico di questa terzina: "Deurio è maestoso: mal piglio e minaccioso; intorno intorno e pesante co-

64. Lo duca dunque: «Or di': delli altri rii conosci tu alcun che sia latino sotto la pece?» E quelli: «I' mi partii,
67. poco è, da un che fu di là vicino: così foss'io ancor con lui coperto! ch'i' non temerei unghia né uncino».
70. E Libicocco «Tropo avem sofferto» disse; e preseli 'l braccio col runciglio, sì che, stracciando, ne portò un lacerto.
73. Draghignazzo anco i volle dar di piglio giuso alle gambe; onde 'l decurio loro si volse intorno intorno con mal piglio.
76. Quand'elli un poco rappacciati foro, a lui, ch'ancor mirava sua ferita, domandò 'l duca mio senza dimoro:

- 79 «Chi fu colui da cui mala partita
di' che facesti per venire a proda?»
Ed ei rispuose: «Fu frate Gomita,
- 82 quel di Gallura, vassel d'ogne froda,
ch'ebbe i nemici di suo donno in mano,
e fe' sì lor che ciascun se ne loda.
- 85 Danar si tolse, e lasciossi di piano,
sì com' e' dice; e nelli altri uffici anche
barattier fu non picciol, ma sovrano.



me il ballonzolare di una massa bruta: il complesso è un ritratto grottesco sbizzato con due tratti di penna". Il termine che maggiormente spicca in questa terzina è *decurio*: questo latinismo, togato e solenne, riferito a Barbariccia, suona come una presa in giro, ne esprime tutta la vanità e la prosopopea.

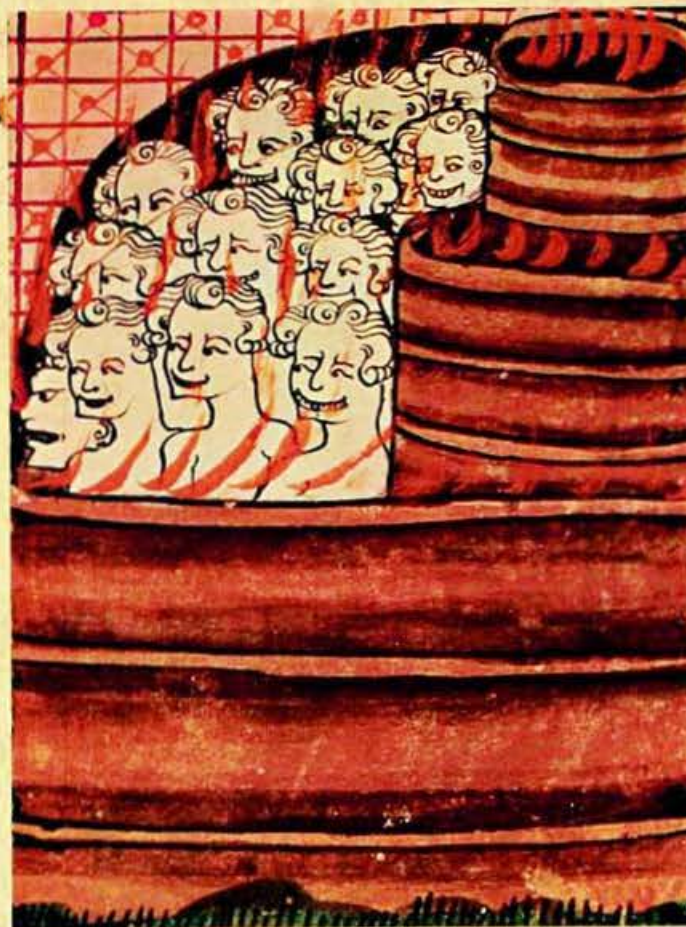
76. Quando costoro si furono un po' quietati (*reppacciati*), Virgilio senza indugio (*dimoro*) domandò a lui, che ancora osservava la sua ferita:
79. «Chi fu quello dal quale dici che facesti male a separarti (*da cui mala partita di' che facesti*) per avvicinarti alla riva (*venire a proda*)?» Ed egli rispose: «Fu frate Gomita.
82. quello di Gallura, ricettacolo (*vassel*) d'ogni inganno, il quale ebbe in suo potere (*in mano*) i nemici del suo signore (*donno*), e li trattò in maniera tale (*fe' sì lor*) che ognuno se ne compiace (*loda*).
85. Prese (*si tolse*) denaro, e li lasciò andare liberi con procedimento sommario (*di piano*), così come egli stesso dice: e anche negli altri incarichi (*uffici*) non fu barattiere da poco, ma sommo (*sovrano*).

X Frate Gomita fu, secondo gli antichi commentatori, vicario di Ugolino Visconti di Pisa, che governò col titolo di giudice, dal 1275 al 1296, la Gallura. La Sardegna era stata divisa dai Pisani in quattro «giudicati», dei quali quello di Gallura occupava la parte nord-orientale dell'isola. Frate Gomita, secondo quanto qui riferisce Dante, diede la libertà, dietro compenso in denaro, ai nemici del suo signore che aveva fatto prigionieri. L'espressione *di piano* mostra che questo barattiere "conversando col suo compagno di pena e di peccati intorno alle cose di Sardegna, ancora nella pece si vanta della bella frode compiuta con tutte le forme legali" (Casini-Barbi).

Inferno XXII, 85-87

"Giudizio Universale" di Stephan Lochner (c. 1410-1451) - (particolare).
(Colonia, Museo Wallraf - Richartz)

- 88 Usa con esso donno Michel Zanche
di Logodoro; e a dir di Sardigna
le lingue lor non si sentono stanche.
- 91 Ohmè, vedete l'altro che digrigna:
i' direi anche, ma i' temo ch'ello
non s'apparecchi a grattarmi la tigna».
- 94 E 'l gran proposto, volto a Farfarello
che stralunava li occhi per fedire,
disse: «Falli 'n costà, malvagio uccello».
- 97 «Se voi volete vedere o udire»
ricominciò lo spaurato appresso
«Toschi o Lombardi, io ne farò venire;



Il tema dell'oltretomba, che assiduamente impegnò la meditazione dell'uomo medievale, si esprime in numerose opere che, in campo letterario e figurativo, presentano "visioni" di pellegrinaggi ultraterreni.



88. Sta spesso (usa) con lui messer (donno) Michele Zanche di Logudoro; e le loro lingue, nel parlare della Sardegna, non avvertono mai la stanchezza.

Michele Zanche governò il giudicato di Logudoro (Sardegna nord-orientale) per incarico di re Enzo, figlio dell'imperatore Federico II. Fu ucciso a tradimento da uno dei suoi

generi, il genovese Branca D'Orta.

91. Ahimè, guardate l'altro diavolo che digrigna i denti: parlerei ancora (anche), ma temo che quello si prepari a grattarmi (a grattarmi la tigna) ».

"Un nuovo timbro - scrive il Chlapelli - risuona in quel condizionale posto subdolamente nel cuore del ricorso:

i' direi anche...: il timbro dell'astuzia. Il frodatore non si sente più solo: l'idea degli altri innumerevoli peccatori che potrebbero emergere modifica il suo rapporto coi diavoli e coi poeti. Le forze che componevano la tensione narrativa cominciano a trasformarsi: mentre la pressione minacciosa dei demoni è costante, al terrore nel dannato si aggiunge la forza « astuzia ».

94. E il grande capo (proposto), rivolto a Farfarello che stralunava gli occhi pronto a colpire (per fedire), disse: « Tirati in là, uccellaccio ».

L'accostamento, nell'ambito di questa terzina, di un modo di dire solenne ('l gran proposto) e di un'espressione realistica e brutale (fatti 'n costà, malvagio uccello) ne determina la fondamentale comicità. Da notare anche la tensione che si viene a stabilire fra il qualitativo gran e il diminutivo Farfarello. Dall'alto della sua boria Barbariccia vede nel suo sottoposto un essere privo di intelligenza, niente più che un animale (uccello). Ma, sotto apparenze che vogliono essere più ci-

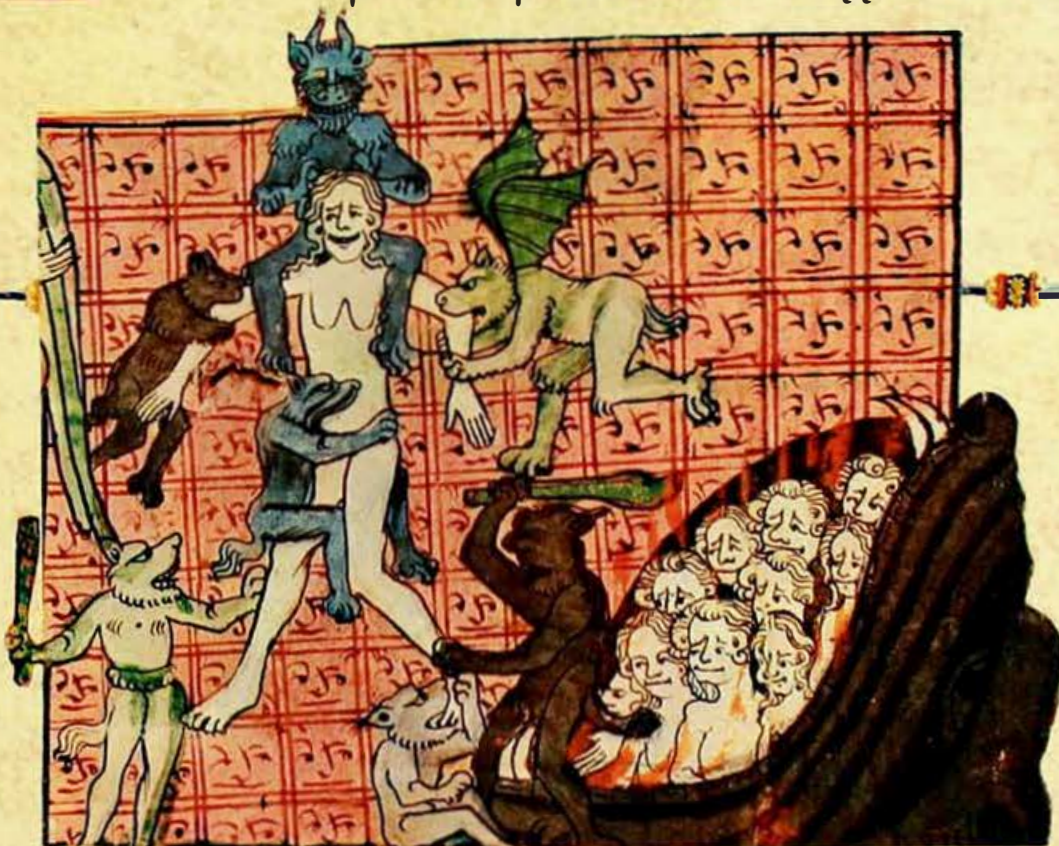


"Visio Pauli". Min. inglese -
inizio del secolo XIV - (Cambridge,
Corpus Christi College Library -
Ms. 20 - f. 61 v; f. 61 r; f. 62 v; f. 64 v)

vili, anche il gran proposto partecipa dello stesso sentire primitivo e sommario degli altri diavoli.

97. « Se voi desiderate vedere o ascoltare » riprese a dire quindi (appresso) quello spaventato (spaurato) « Toscani o Lombardi, io ne farò arrivare:
100. ma che i Malebranche si tengano un po' in disparte (in cesso), in modo che essi (ei) non temano le loro punizioni (vendette); ed io, stando (seggendo) in questo stesso luogo,
103. per uno solo che sono, ne farò venire parecchi (sette) quando fischierò, come è nostra abitudine fare allorché qualcuno di noi si tira fuori.»

X Ciampolo è deciso a trovare un espediente per sottrarsi allo scempio che i Malebranche si preparano a fare di lui. Ma egli sa abilmente dissimulare il suo progetto di fuga. "L'allontanamento dei diavoli, il vero scopo del suo discorso, è sepolto in un'abbondanza d'offerte (vedere o udire, Toschi o Lombardi), e attenuato in tutti i modi:



con la forma del verbo scelto (stieno i Malebranche) invece di un imperativo o di una richiesta diretta, con l'avverbio un poco, con la locuzione in cesso, cioè « nascosti quasi per gioco »; e poi con l'intera proposizione esplicativa si ch'ei non teman delle lor vendette; e infine con le nuove promesse." (Chtappelli)

106. Cagnazzo a queste parole alzò il muso,

scrollando la testa, e disse: « Senti l'astuzia (malizia) che ha escogitato per tuffarsi giù (giuso)l »

109. Per cui egli, che conosceva raggiri in abbondanza (ch'avea laccioli a gran divizia), rispose: « Sono fin troppo astuto (malizioso), dal momento che causo maggior dolore (tristizia) ai miei compagni ».

100. ma stieno i Malebranche un poco in cesso, si ch'ei non teman delle lor vendette; e io, seggendo in questo luogo stesso,
103. per un ch'io son, ne farò venir sette quand'io suffolerò, com'è nostro uso di fare allor che fori alcun si mette».
106. Cagnazzo a cotal motto levò 'l muso, crollando il capo, e disse: « Odi malizia ch'elli ha pensata per gittarsi giuso! »
109. Ond'ei, ch'avea laccioli a gran divizia, rispuose: « Malizioso son io troppo, quand'io procuro a' miei maggior tristizia ».



112. Alichino non si trattenne e, in contrasto (di rintoppo) con gli altri demoni, gli disse: «Se tu ti immergi (ti cali), io non ti inseguirò correndo (di galoppo: galoppando).»
115. ma volerò sulla pece: si abbandoni la sommità dell'argine (lascisi 'l collo), e l'argine stesso sia a noi riparo (scudo), per vedere se tu da solo sei più abile di noi (più di noi vali) ».
118. O lettore, saprai di un gioco strano (nuovo ludo): ogni diavolo rivolse lo

sguardo verso la parte opposta (dall'altra costa) dell'argine: e per primo quello (Cagnazzo) che era stato il più restio (crudo) a fare ciò.

Dante si rivolge al lettore con una espressione che riecheggia il modo in cui si rivolgevano al pubblico i giullari. Questi cercavano di attirarne l'attenzione mettendo in rilievo la novità degli argomenti da loro trattati. Dante sfrutta qui effetti comici del tipo più basso, al fine di sottolineare lo stato di degradazione in cui si trovano accomunati

Virgilio e Malacoda.

Min. napoletana - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 32 v)

La zuffa di Alichino e Calcabrina.

Min. napoletana - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 34 v)



- 112 Alichin non si tenne, e, di rintoppo
alli altri, disse a lui: «Se tu ti cali,
io non ti verrò dietro di gualoppo,
- 115 ma batterò sovra la pece l'ali:
lascisi 'l collo, e sia la ripa scudo,
a veder se tu sol più di noi vali».
- 118 O tu che leggi, udirai nuovo ludo:
ciascun dall'altra costa li occhi volse;
quel prima ch'a ciò fare era più crudo.
- 121 Lo Navarrese ben suo tempo colse;
fermò le piante a terra, ed in un punto
saltò e dal proposto lor si sciolse.
- 124 Di che ciascun di colpa fu compunto,
ma quei più che cagion fu del difetto;
però si mosse e gridò: «Tu se' giuntol»
- 127 Ma poco i valse: ch'è l'ali al sospetto
non potero avanzar: quelli andò sotto,
e quei drizzò volando suso il petto:
- 130 non altrimenti l'anitra di botto,
quando 'l falcon s'appressa, giù s'attuffa,
ed ei ritorna su crucciato e rotto.
- 133 Irato Calcabrina della buffa.
volando dietro li tenne, invaghito
che quei campasse per aver la zuffa;
- 136 e come 'l barattier fu disparito,
così volse li artigli al suo compagno,
e fu con lui sopra 'l fosso ghermito.

dannati e tormentatori della quinta bolgia. L'interpretazione che il Croce dà di questo passo riesce abbastanza persuasiva nel determinare lo stato d'animo con il quale Dante considera lo spettacolo: "Plebeo è lo spettacolo, e Dante ride, ma non come plebe che si affiatte con plebe, bensì sempre come lui. Dante, che getta lo sguardo su quell'aspetto dell'umanità, di un'umanità che è quasi fanciullescamente sfrenata e chiasseggiante, e non permette la seria indignazione, e nemmeno la ripugnanza che si vela il volto, ma anzi eccita all'osservazione curiosa e al riso, per la stravaganza stessa e l'enormità di ciò che si osserva, e che esce da ogni gentile e civile consuetudine".

121. Il Navarrese scelse bene l'attimo a lui favorevole (*ben suo tempo colse*): puntò (*fermò*) i piedi (*le piante*) a terra, e di colpo (*in un punto*) saltò e si liberò dal loro capo (*proposto*).

124. Di ciò ognuno si sentì colpevole (*di colpa fu compunto*), ma maggiormente quello che era stato causa dello sbaglio: perciò (*però*) si slanciò e gridò: «Tu sei preso (*se' giunto*)!»

127. Ma a poco gli servi (*li valse*): perché le (sue) ali non poterono avere la meglio sulla paura (del Navarrese): quello s'immerse (*andò sotto*), e questo volando diresse verso l'alto il petto:

130. non diversamente l'anitra si tuffa nell'acqua all'improvviso, quando si avvicina il falcone, e questo se ne torna su indispettito e spossato (*rotto*).

Il barattiere è riuscito nel suo intento: si è liberato, ricorrendo ad un inganno, dai diavoli. Inerme, è riuscito ad avere ragione della loro forza e del loro numero. "Ma si noti che anche quando ha la meglio egli non esce dalla mostruosità animalesca nella quale si è venuto evolvendo. La sua vittoria... è frutto di un falso intelletto, di un istinto di frode che somiglia ma non è l'intelligenza. La lontra passiva che dondolava nella mano del cacciatore, il sorco terrorizzato tra le *male gatte*, la bestia tignosa e querula, rimane una bestia; è il palmipede che si tuffa di colpo e per viltà, che si butta giù senza grazia." (Chiappelli)

133. Calcabrina adirato per la beffa (*buffa*), lo seguì (*dietro li tenne*) volando, preso dal desiderio (*invaghito*) che il Navarrese (*quei*) si salvasse (*campasse*) per aver modo di azzuffarsi (*per aver la zuffa*) con Alichino:

136. e non appena il barattiere fu scomparso, immediatamente (*leusi*) rivolse gli artigli contro il suo compagno, e con lui si avvinghiò sopra lo stagno (*e fu con lui sopra 'l fosso ghermito*).

Inferno XXII, 149-151

La Commedia. Inferno. Min. di scuola ignota - secolo XV -
(Milano, Biblioteca Trivulziana - Ms. 1083 - f. 19 r)



139 Ma l'altro fu bene sparvier grifagno
ad artigliar ben lui, ed amendue
cadder nel mezzo del bogliente stagno.

142 Lo caldo sghermitor subito fue;
ma però di levarsi era neente,
sì avieno inviscate l'ali sue.

145 Barbariccia con li altri suoi dolente,
quattro ne fe' volar dall'altra costa
con tutt' i raffi, e assai prestamente

148 di qua, di là discesero alla posta:
porser li uncini verso li 'mpaniati,
ch'eran già cotti dentro dalla crosta;

151 e noi lasciammo lor così 'mpacciati.

139. Ma l'altro fu davvero (bene) un rapace (grifagno) sparvier nell'artigliarlo a dovere (ben), e caddero entrambi nel mezzo della palude bollente.

142. Il calore immediatamente li separò (sghermitor subito fue); ma uscirne era impossibile (di levarsi era neente), a tal punto avevano le ali invischiate.

L'animata narrazione che ha avuto per oggetto diavoli e dannati della quinta bolgia culmina in una rissa fra diavoli causata dall'astuzia di un dannato. Ma nessuno dei due contendenti può considerarsi vincitore: è la pece, lo strumento muto della giustizia divina, il vero trionfatore di questo singolare scontro. Per una sorta di bizzarro contrappasso tocca ora ai tormentatori subire la sorte riservata alle loro vittime. "I cuochi sono diventati lessi a loro volta." (Bosco)

145. Barbariccia crucciato insieme agli altri suoi compagni, ordinò che quattro volassero fin sull'altra sponda (dall'altra costa) con tutti i loro uncini (raffi), e questi, molto velocemente

148. di qua, di là, calarono nel posto indicato (alla posta): tesero gli uncini in direzione degli invischianti ('mpaniati), che erano già bruciati sotto la pelle diventata dura (dentro dalla crosta);

151. e noi li abbandonammo mentre si trovavano in queste difficoltà.



Inferno, Canto XXIII

Inferociti per lo smacco subito, i Malebranche inseguono i due pellegrini, ma questi riescono a porsi in salvo calandosi per il dirupo che porta nella sesta bolgia. Qui una folla di anime, quelle degli ipocriti, avanza a passi lentissimi, oppressa da pesanti cappe di piombo, tutte dorate esteriormente. Due dei dannati pregano Dante e Virgilio di sostare ed uno, invitato dal Poeta, parla di sé e del compagno e accenna alla loro colpa: bolognesi e frati Gaudenti entrambi, ricoprirono insieme a Firenze la carica di podestà, con il compito di riportare la pace fra i partiti. I risultati della loro doppiezza sono ancora visibili nei pressi del Gardingo, dove un tempo sorgevano le dimore degli Uberti, poi rase al suolo. Dante di nuovo rivolge loro la parola, ma all'improvviso tace, poiché il suo sguardo si ferma su un peccatore crocefisso a terra per mezzo di tre pali. Uno dei due frati Gaudenti gli spiega che si tratta del gran sacerdote Caifas, il quale suggerì ai Farisei che Cristo fosse suppliziato e ucciso; poi rivela che nessun ponte scavalca la sesta bolgia. Malacoda ha dunque mentito. Virgilio, crucciato, si allontana a gran passi, seguito dal discepolo.

INTRODUZIONE CRITICA

Anche nell'episodio degli ipocriti sarebbe presente, secondo alcuni studiosi (Sannia, V. Rossi), quell'elemento comico che costituisce la tonalità principale dell'intermezzo - fondamentalmente spensierato e alieno dal definirsi nei termini consueti dell'*ethos* e della religiosità danteschi, pur senza contrastare con questi ultimi - dei canti XXI e XXII. Secondo questo punto di vista la commedia degli ipocriti non ha, né del resto potrebbe avere, dato il carattere dei suoi protagonisti, l'evidenza rude e immediata che caratterizza quella dei barattieri. La comicità di questo episodio richiederebbe, per essere assaporata in tutte le sue sfumature, una lettura volta a cogliere, oltre l'evidenza delle immagini, il sottile gioco di sottintesi che Dante sarebbe riuscito a celare in questa sua pagina e risulterebbe, più che dall'insieme dell'episodio, da una somma di particolari. Questi, illuminandosi a vicenda, sarebbero in grado di svelarci lo stato d'animo con il quale il Poeta avrebbe immaginato lo spettacolo della sesta bolgia e il suo incontro con i due frati Gaudenti. È pertanto sui particolari che questi critici hanno fermato la loro attenzione, isolandoli, al fine di legittimare la loro tesi, dal contesto in cui sono inseriti. Per il Sannia, ad esempio, l'invocazione con cui uno dei due podestà bolognesi si rivolge a Dante e Virgilio (*tenete i piedi...*) avrebbe un sapore comico, comico essendo il contrasto fra la sua "smania di pervenire e la tardità forzata", laddove V. Rossi scrive, sempre a proposito di questa invocazione, che "Catalano fa, senza volerlo, la caricatura del suo tartarughesco andare".

È invece evidente, a chiunque legga questo canto senza preconcetti, che in esso riaffiora solenne, maestoso, reso più grave dal ritmo lento delle terzine - in cui pare riflettersi qualcosa del penoso incedere degli ipocriti - il motivo del sovranaturale rimasto in ombra nei due canti precedenti e che, tra l'altro, l'invocazione dei versi 77-78, lungi dall'essere caricaturale, è tragica, sconsolata.

Come è assurdo il voler riscontrare spunti comici - a meno di definire comica la paradossalità, nella quale si esprime tragicamente una giustizia superiore a quella umana, della condizione dei dannati - nella pena avvilente dei sodomiti del canto XVI, e nel modo in cui alcuni di essi, gli artefici della grandezza di Firenze, parlano del loro stato, altrettanto assurdo è il voler trovare, nell'episodio della sesta bolgia, un'intenzione beffarda o caricaturale non riconducibile a quelle che sono le costanti morali e religiose del pensiero del Poeta.

Il motivo del sovranaturale si manifesta anzitutto nella forma del contrappasso, nella quale appare eccessiva sottigliezza scorgere anzitutto un'espressione di ipocrita ironia verso coloro che in vita fecero dell'ipocrisia la loro arma, la loro abitudine. Considerazioni del genere si saranno forse imposte al Poeta, ma come motivo marginale, come tema astratto: il ritmo e le im-

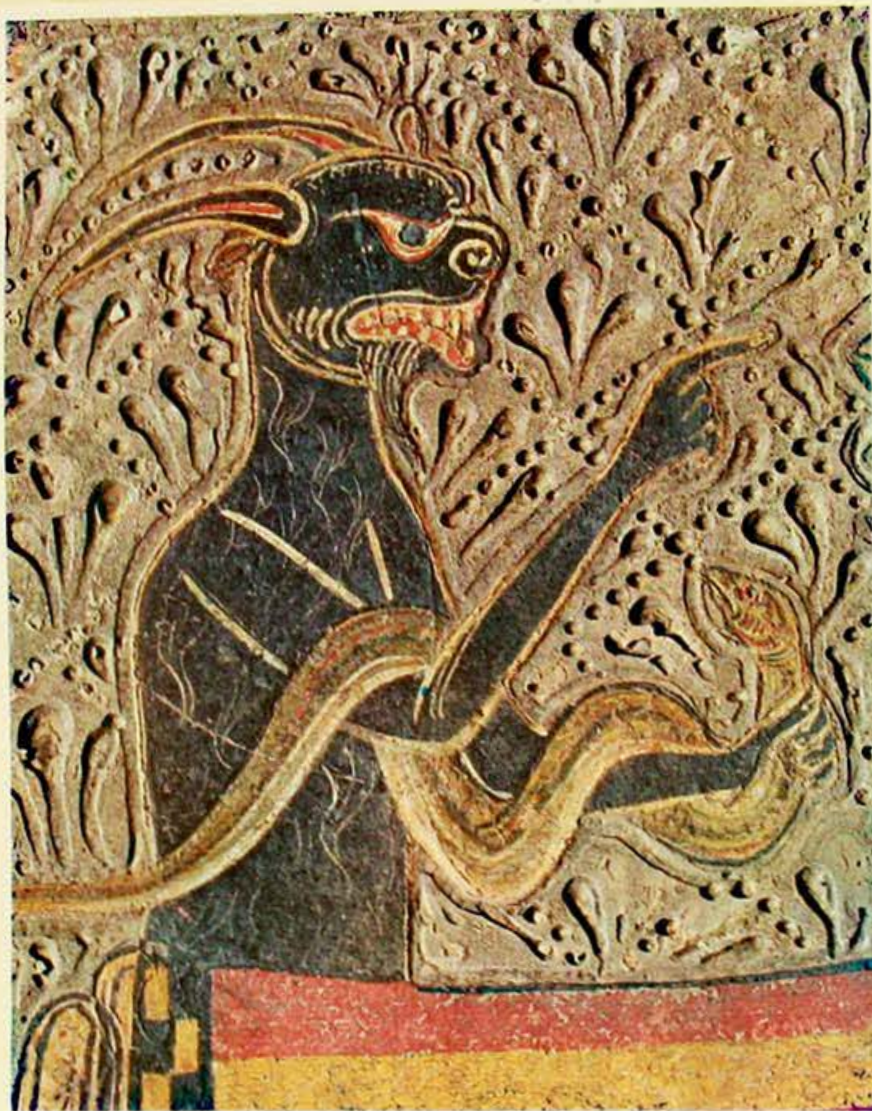
magini delle sue terzine le hanno relegate in secondo piano. Nella pena degli ipocriti non *sfavilla* infatti un atteggiamento ironico - e quindi necessariamente scettico e indulgente - nei confronti delle umane debolezze, ma si afferma, dolorosa, intransigente, una certezza che non conosce remissioni. La grandezza di Dante, qui come altrove, sta nel condividere, da uomo, il dolore dei dannati, senza che per questo la sua fede nella giustizia divina risulti incrinata o scossa. Come nel canto XVI, anche nel XXIII la degradazione dei dannati è suggerita attraverso una metafora che li riduce a strumenti (le *balance*) e attraverso la sottolineatura del particolare fisico considerato a sé (*ad ogni mover d'anca... tenete i piedi... all'atto della gola*), né diversamente che in quello il sentimento di Dante è di pena per lo spettacolo che si dispiega sotto i suoi occhi e di reverenza per Colui che ne è l'autore.

Un acuto lettore di questo canto, il Bertoni, lo ha definito "il canto della stanchezza e della malinconia", rilevando che nell'episodio degli ipocriti "il terrore cede il posto a un senso di scoramento e di pena e al movimento è sostituita una gravosa lentezza", e caratterizzando questi dannati, dopo aver messo in luce la somiglianza del loro castigo con quello dei superbi e degli invidiosi della seconda cantica, come degli "umiliati e vinti, incapaci di pronunciare una parola che provochi ira o disgusto". Sempre per il Bertoni "nel contrasto fra l'impaccio dei dannati e la sollecitudine e la fretta dei due poeti, e nel loro sguardo bieco" non è possibile scorgere alcun tratto umoristico, "ma piuttosto il segno di un desiderio vano di sollievo e di liberazione in tanta e così penosa costrizione". In termini analoghi si esprime un altro critico, il Bonora, per il quale, tra l'altro, la preghiera rivolta da uno dei due frati Gaudenti a Dante e Virgilio ha "solo il valore di quei suoni che rendono più assorta un'atmosfera di silenzio", per cui nelle loro parole si avvertirebbe "solo la vibrazione della fatica disumana cui sottostanno questi incappucciati". Anche nelle parole che Dante rivolge loro - *o frati, i vostri mali...* - il Bonora scorge "il medesimo senso di soffocazione" che è caratteristico di tutta la seconda parte del canto: in questa infatti si riflette "quel sentimento di dolore che non ha voce per esprimersi, quella fatica immensa" che "trovano la loro compiuta figurazione nei versi rallentati, scanditi dalla successione faticosa dei gruppi consonantici", con cui l'episodio degli ipocriti si apre.

Il canto XXIII è una pagina caratterizzata da una fortissima unità tonale e nella quale la definizione di una diffusa atmosfera di tristezza, di silenzio, di angosciata rassegnazione prevale sulla caratterizzazione drammatica e psicologica di personaggi e situazioni. Per questo soltanto la critica più recente, non più condizionata dalle premesse che furono proprie degli orientamenti romantici e positivisti, è riuscita ad intenderlo nella concretezza dei suoi esiti espressivi.

Inferno XXXI, 17

Particolare del frontale dipinto della "Vita di San Martino" di maestro spagnolo duecentesco. (Barcellona, Museo d'Arte Catalana)



Canto XXIII

- I Taciti, soli, senza compagnia
n'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo,
come i frati minor vanno per via.
- 4 Volt'era in su la favola d' Isopo
lo mio pensier per la presente rissa,
dov'el parlò della rana e del topo;
- 7 ché più non si pareggia "mo" e "issa",
che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia
principio e fine con la mente fissa.

1. Silenziosi, soli, non più accompagnati (dai diavoli) procedevamo l'uno davanti all'altro, come i francescani (frati minor) camminano per la strada.

Dopo la fortissima animazione dei due canti precedenti, tutti risolti in movimento e contrapposizione di masse, l'inizio del XXIII propone il tema del silenzio e della meditazione. L'andatura lenta dei due poeti si riflette anche nella scansione ritmica del primo verso, mentre il paragone con i frati minor suggerisce l'atmosfera claustrale che caratterizzerà la bolgia degli ipocriti. Il primo verso, "grave, ci dà il senso di smarrimento e di soggezione dei due poeti di fronte al soprannaturale che li circonda" (Malagoli), il secondo ribadisce l'isolamento in cui ciascuno di loro si trova: Dante e Virgilio avanzano probabilmente anche qui, come all'inizio del canto X, *per un secreto calle*, che impedisce loro di procedere affiancati.

4. A causa della recente zuffa (per la presente rissa) il mio pensiero era rivolto (volt'era in su) alla favola di Esopo, nella quale egli narrò della rana e del topo;
7. poiché "ora" (mo) e "adesso" (issa) non sono più uguali (più non si pareggia), di quanto non lo siano la favola e la zuffa (che l'un con l'altro fa), se si confrontano con attenzione (se ben s'accoppia... con la mente fissa) l'inizio e la fine.

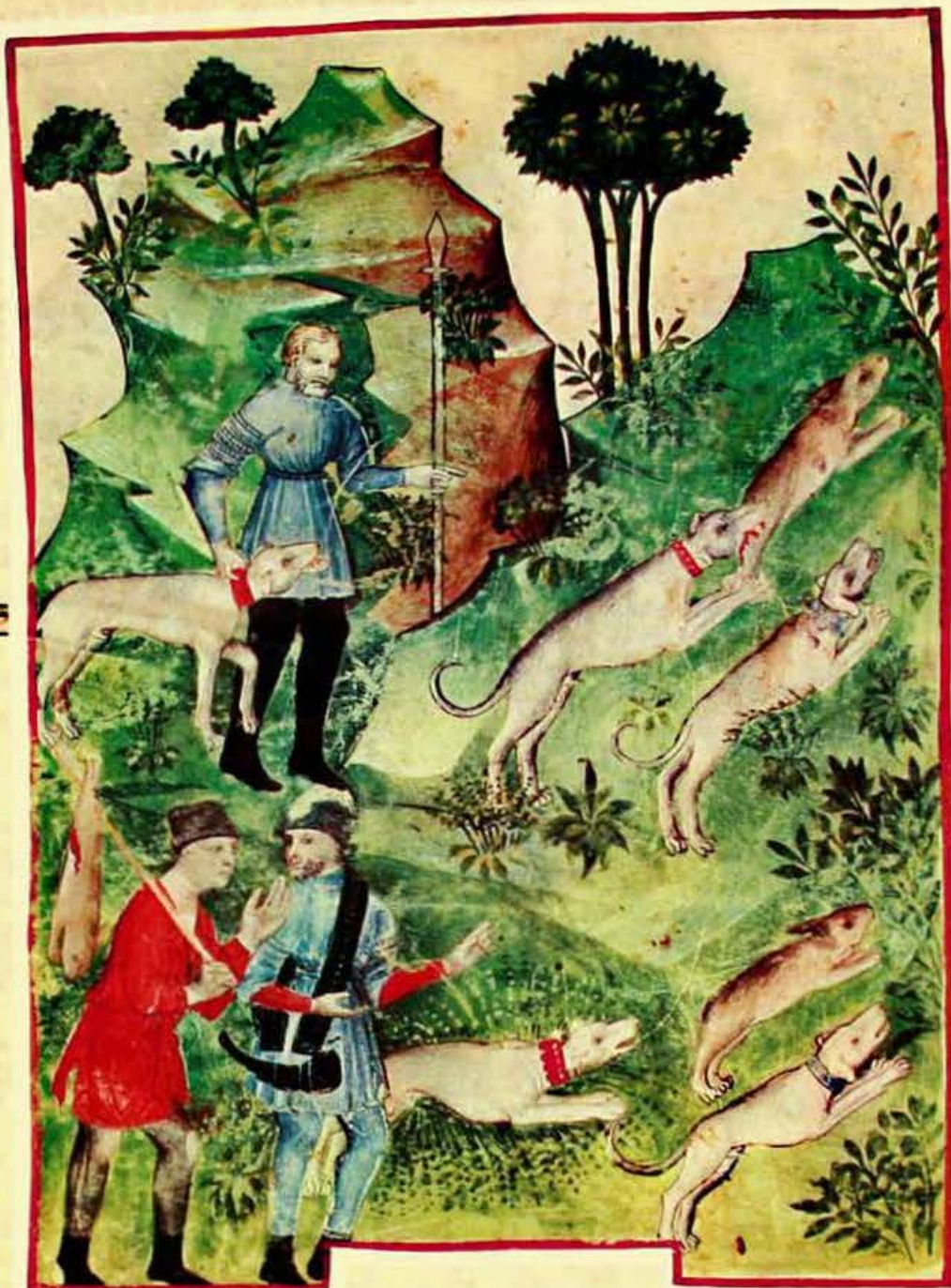
La citazione di Esopo non ha carattere dotto, ma popolare. Nel medioevo le favole esopiche erano molto conosciute attraverso volgarizzamenti e rielaborazioni del testo latino di Fedro. La favola alla quale Dante paragona la rissa che ha avuto come protagonisti Alichino e Calabrina narra di una rana che, per far attraversare ad un topo un corso d'acqua, lo persuase a legarsi a lei. Giunti a metà cammino, la rana cominciò ad immergersi, volendo far affogare il topo. In quell'istante sopraggiunse un nibbio, che li ghermì entrambi. Come la rana, Calabrina era accorso in apparenza per porgere aiuto ad Alichino, in realtà per azzuffarsi con lui, e come il nibbio della favola la pece bollente aveva posto fine alla loro contesa (XXII, verso 142). "Certamente il rapporto tra la favoletta e la disavventura dei due diavoli è calzante; anzi, come avverte il Poeta, il raffronto del principio e della fine dei due casi; ma più della corrispondenza di contenuto alla fantasia dell'artista si imponeva quella storia di animali - sia detto per incidenza - anche nella tradizione favolistica, per la sua concordanza con la trascrizione caricaturale del mondo demoniaco attuata nei canti precedenti." (Bonora)

"Tacuinum sanitatis". Min. lombarda-
secolo XIV - (Parigi, Biblioteca
Nazionale - Ms. N.A.L. 1673 - f. 64 r)

10. E come un pensiero scaturisce all'improvviso (scoppia) dall'altro, così da quello ne venne fuori in un secondo tempo un altro, che raddoppiò in me (mi fe' doppia) la paura di prima.

La situazione drammatica prospettata dal Poeta in questo inizio di canto è soltanto immaginata. Il silenzio e la solitudine accrescono in Dante la paura. Non è tanto su questa che egli ferma la sua attenzione, quanto sulle modalità del suo determinarsi. Opportunamente osserva il Sanguineti: "Dalla intensa azione del ludo, dal suo colore aperto di spettacolo e di dramma, l'inizio del canto conduce... alle sole figure della coscienza: il dramma ora è primamente un dramma mentale". La precisione del linguaggio, denunziata, fra l'altro, dal singolare impiego di avverbi altrimenti consueti come *mo* e *issa*, da quello di sostantivi astratti, considerati nel loro distinguersi o contrapporsi reciproco (*l'un con l'altro... principio e fine*), e di verbi che indicano un massimo di genericità (*fa*) o processi nei quali questo distinguersi e questo contrapporsi si fondono (*s'accoppia*, cui corrisponde, messa in forte rilievo dalla rima, la determinazione esatta, quantitativa, di un sentimento: *fe' doppia*), testimoniano di questa attenzione volta alle operazioni dell'intelletto, al modo in cui il pensiero prende forma e si lega ad un pensiero precedente.

13. Io ragionavo in questo modo: «Costoro sono stati per causa nostra (*per noi*) derisi con tale (*si fatta*) danno e tale scorno, che ritengo che a loro rincresca (*noi*) grandemente.
16. Se l'ira si aggiunge (*fa quella: fa matassa*) alla cattiveria (*soua 'l mal voler*), essi ci inseguiranno (*ne verranno dietro*) più inferociti del cane nei confronti della lepre che addenta (*acceffa*) ».
19. Sentivo già arricciarmi tutti i peli per lo spavento, e volgevo attento lo sguardo indietro (*e stava in dietro intento*),



- 10 E come l'un pensier dell'altro scoppia,
così nacque di quello un altro poi,
che la prima paura mi fe' doppia.
- 13 Io pensava così: «Questi per noi
sono scherniti con danno e con beffa
sì fatta, ch'assai credo che lor nòi.
- 16 Se l'ira sovra 'l mal voler fa queffa,
ei ne verranno dietro più crudeli
che 'l cane a quella lievre ch'elli acceffa».
- 19 Già mi sentia tutti arricciar li peli
della paura, e stava in dietro intento,
quand' io dissi: «Maestro, se non celi



Inferno XXIII, 18

"Tacuinum sanitatis". Min. lombarda -
secolo XIV - (Parigi, Biblioteca
Nazionale - Ms. N.A.L. 1673 - f. 64 v)

allorché dissi: «Maestro, se non nascondi

22. rapidamente (tostamente) te e me, l'ho paura (i' ho pavento) dei Malebranche: li abbiamo già alle nostre spalle: li vedo a tal punto con l'immaginazione, che già li sento (dietro di noi) ».

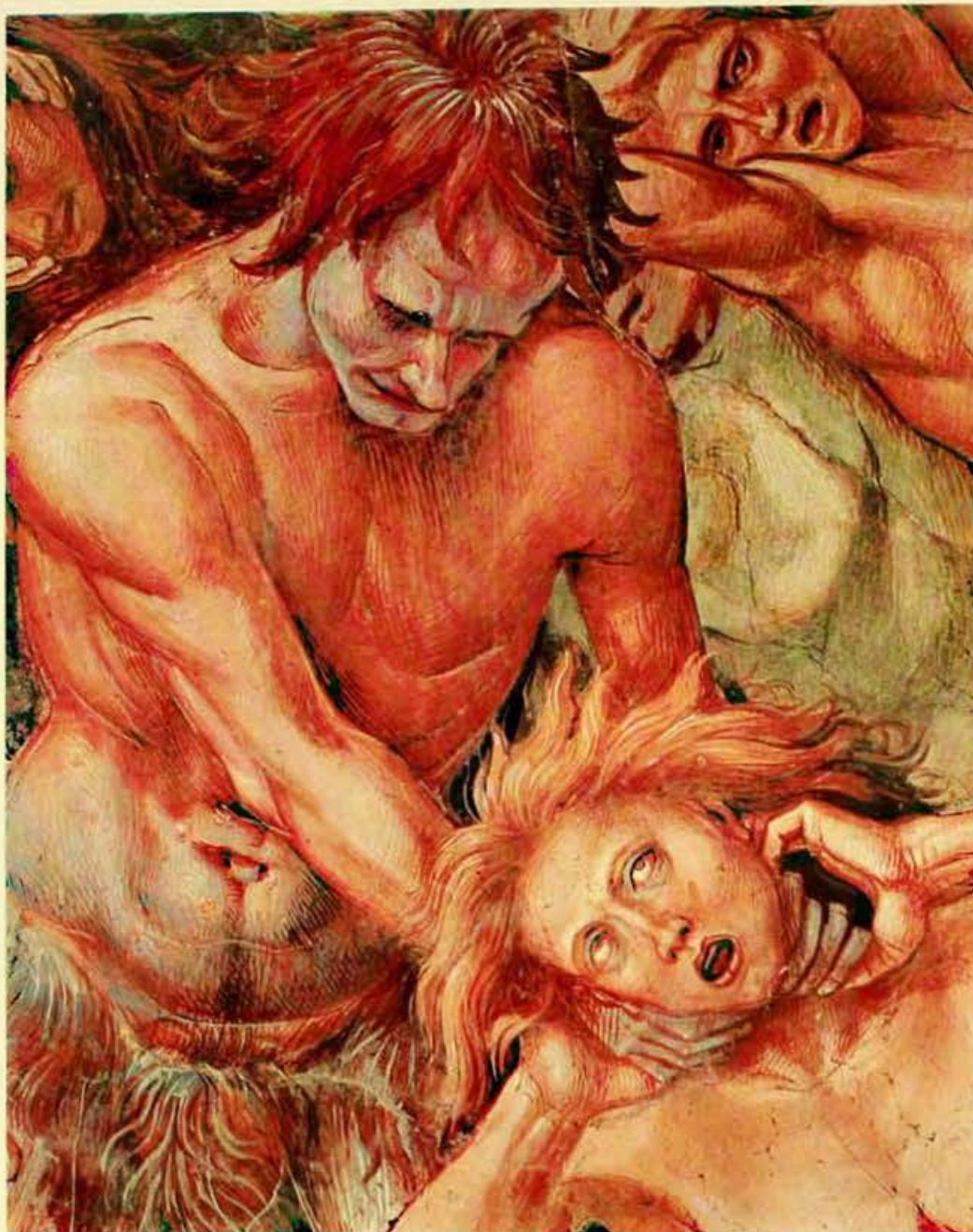
25. E Virgilio: « Se fossi uno specchio (s' i' fossi di piombato vetro), non rifletterei più rapidamente (non trarrei più tosto a me) la tua immagine esterna (di fuor), di quanto ora imprimo in me (impetro) la tua immagine interna.

Osservazioni analoghe a quelle sopra riportate a proposito del linguaggio astratto e preciso con il quale Dante definisce l'insorgere in lui della paura (soltanto nell'immagine del cane che ghermisce la lepre e in quella, immediatamente successiva, dei peli che gli si « arricciano », quasi egli fosse, come ha notato il Momigliano, un cinghiale, una selvaggina inseguita, la paura trova una sua espressione diretta) possono farsi a proposito di questa risposta di Virgilio. Scrive il Mattalia: "Nemmeno in questa circostanza Virgilio vien meno al suo stile di poeta filosofo amante della più calibrata precisione tecnica: Dante aveva parlato di « immaginazione », e Virgilio riprende il vocabolo risolvendolo nel significato di figura o immagine, e svolgendolo nella chiave comparativa dello specchio che riflette le immagini".

28. Proprio ora (pur mo) i tuoi pensieri raggiungevano i miei, col medesimo atteggiamento (atto) e con il medesimo aspetto (faccia) dei miei, in modo che dagli uni e dagli altri ho tratto una sola risoluzione (si che d'intrambi un sol consiglio fei).

31. Se si dà il caso (s'elli è) che la parete a destra (la destra costa) abbia una così scarsa pendenza (si... giaccia), che noi possiamo scendere nell'altra bolgia (la sesta), sfuggiremo all'inseguimento temuto (l'imaginata caccia) ».

- 22 te e me tostamente, i' ho pavento
de' Malebranche: noi li avem già dietro:
io li 'magino sì, che già li sento».
- 25 E quei: «S' i' fossi di piombato vetro,
l'immagine di fuor tua non trarrei
più tosto a me, che quella d'entro impetro.
- 28 Pur mo venieno i tuo' pensier tra' miei,
con simile atto e con simile faccia,
sì che d' intrambi un sol consiglio fei.
- 31 S'elli è che sì la destra costa giaccia,
che noi possiam nell'altra bolgia scendere,
noi fuggirem l' imaginata caccia».



Inferno XXIII, 55-57

"Inferno" di Luca Signorelli
(particolare). (Orvieto, Cattedrale -
Cappella di San Brizio)

34. Non finì neppure (già non compì) di manifestare (rendere) tale proposito (consiglio), che io li vidi sopraggiungere non molto lontani da noi con le ali spiegate, per volerci ghermire.
37. Virgilio mi afferrò immediatamente, come la madre che si sveglia al frastuono, e vede accanto a sé le fiamme ardenti.
40. La quale afferra il figlio e fugge e, avendo più cura di lui che di sé stessa, non si ferma neppure quel poco tempo necessario ad indossare una camicia;
43. e dalla sommità (collo) dell'argine pietroso (ripa dura) si lasciò scivolare sul dorso (supin si diede) lungo la parete scoscesa (pendente), che chiude (tura) uno dei lati dell'altra bolgia.

L'affetto della madre che, incurante delle fiamme, pensa soltanto a porre in salvo il figlio, è messo in forte rilievo dal susseguirsi incalzante delle coordinate. Le similitudini in Dante fanno talvolta quadro a sé, isolandosi dal contesto narrativo. "Ma non è questo il caso del paragone della madre che, pur assumendo un forte rilievo tra gli altri versi, non si stacca dal resto, non interrompe il movimento della prima parte del canto. Anzi accelera e conclude il racconto della fuga con la sua concitazione." (Bonora)

- 34 Già non compì di tal consiglio rendere,
ch'io li vidi venir con l'ali tese
non molto lungi, per volerne prendere.
- 37 Lo duca mio di subito mi prese,
come la madre ch'al romore è desta,
e vede presso a sé le fiamme accese,
- 40 che prende il figlio e fugge e non s'arresta,
avendo più di lui che di sé cura,
tanto che solo una camicia vesta:
- 43 e giù dal collo della ripa dura
supin si diede alla pendente roccia,
che l'un de' lati all'altra bolgia tura.

46. L'acqua non corse mai così velocemente (si fosto) attraverso un condotto (per doccia) per far girare la ruota di un mulino costruito sulla terraferma (terragno), nel punto in cui essa maggiormente si avvicina alle pale,

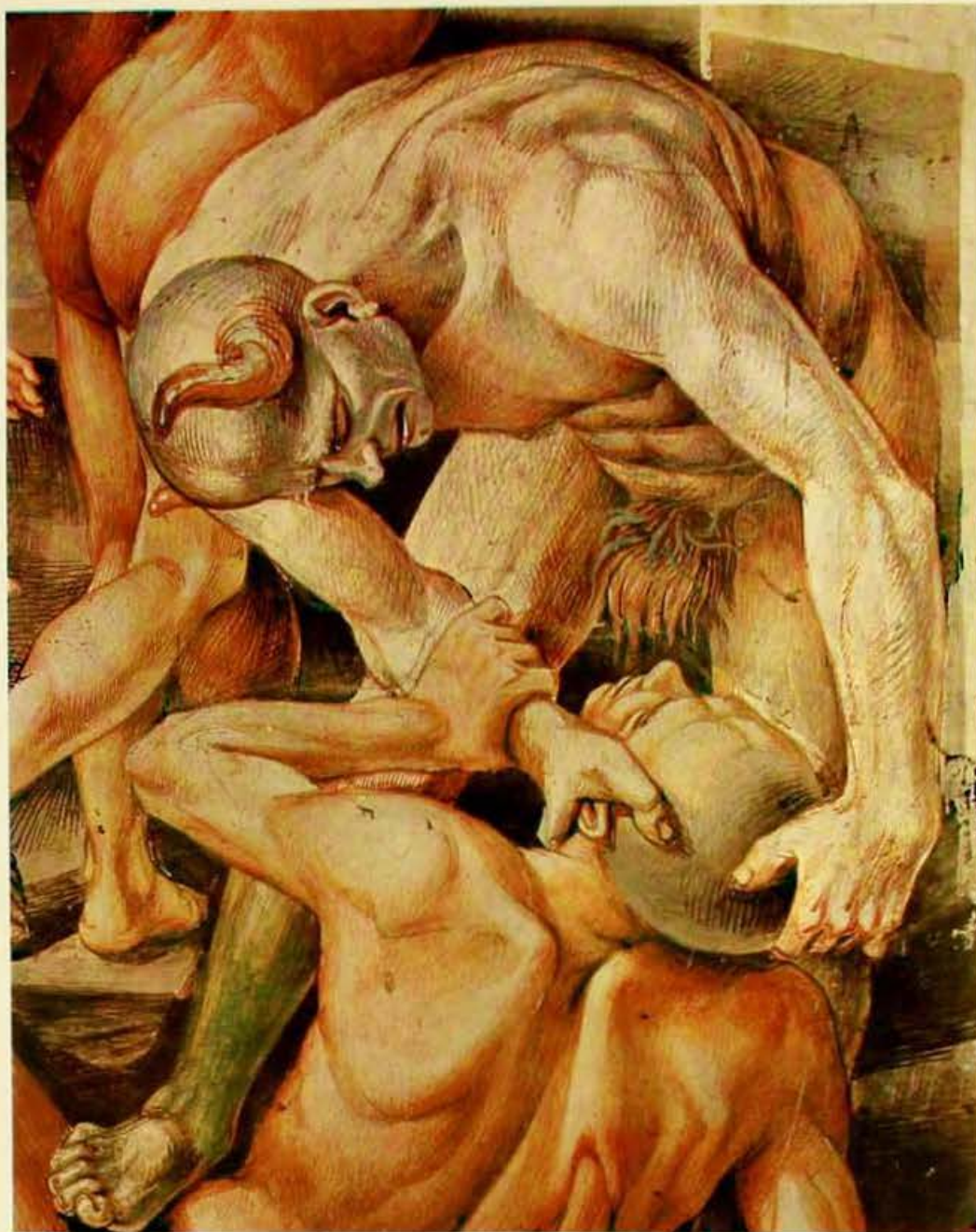
49. come Virgilio su quella parete dell'argine (vivagno: orlo), mentre mi portava tenendomi sul petto, come se fossi stato suo figlio, non un compagno.

Alla similitudine della madre, così ricca di contenuto umano, segue una similitudine volta a determinare soltanto la velocità con la quale Virgilio scende lungo la scarpata che porta al fondo della sesta bolgia.

In essa "la tinta patetica cede momentaneamente di fronte alla nuda violenza della figurazione rapinosamente incisiva" (Sanguineti).

52. Appena i suoi piedi raggiunsero la superficie (letto) del fondo della bolgia, essi (e') furono sulla sommità dell'argine (in sul colle) sopra di noi: ma non vi era più motivo di temere (non li era sospetto);

55. poiché la divina provvidenza che volle porli (lor volle porre) quali esecutori dei suoi decreti (ministri) nella quinta bolgia, toglie a tutti loro la possibilità (poder) di allontanarsi di lì.



46 Non corse mai sì tosto acqua per doccia
a volger ruota di moin terragno,
quand'ella più verso le pale approccia,

49 come 'l maestro mio per quel vivagno,
portandosene me sovra 'l suo petto,
come suo figlio, non come compagno.

52 A pena fuoro i piè suoi giunti al letto
del fondo giù, ch'e' furono in sul colle
sovresso noi; ma non li era sospetto:

55 ché l'alta provedenza che lor volle
porre ministri della fossa quinta,
poder di partirs' indi a tutti tolse.

Inferno XXIII, 55-57

"Inferno" di Luca Signorelli
(particolare). (Orvieto, Cattedrale -
Cappella di San Brizio)

Il tema della lotta fra le forze del bene e quelle del male
da Dante intensamente vissuto nella prima parte
del canto - in un mosaico del XII-XIII secolo
che riprende motivi iconografici consueti del tempo.



"Giudizio Universale" di scuola bizantino-veneziana.

I l'arcangelo Michele pesa le opere buone e cattive degli uomini, mentre due demoni, con le spade e il petto gravati dalle bisacce dei peccati, tentano con gli uncini di fare pendere la bilancia in loro favore.



Particolare - (Torcello, Cattedrale)

Dante e Virgilio nella bolgia dei barattieri.

La Commedia, Inferno. Min. ferratense -
a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 57 v)

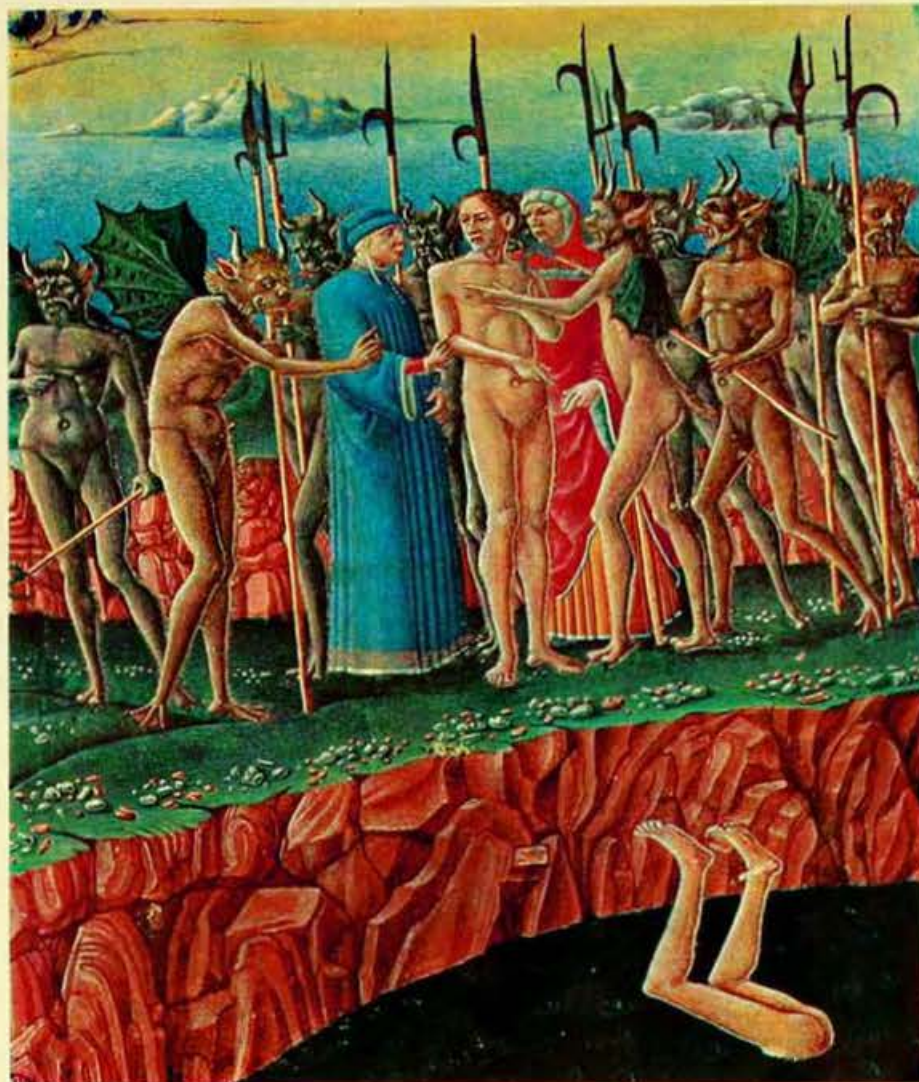
58. Laggiù incontrammo una moltitudine rivestita di colore (*dipinta*) che andava (*giua*) intorno con passi lentissimi, lagrimando e stanca e affranta (*vinta*) nell'aspetto.

L'attributo *dipinta*, per ora non meglio specificato, si riferisce alle cappe dorate che coprono i dannati di questa bolgia: gli ipocriti. Ma, usato in questa terzina in modo assoluto, caratterizza più che altro in senso morale questi peccatori, suggerendo l'idea della falsità, dell'apparenza brillante sotto la quale si cela uno squallore profondo. Riprende, a partire da questa terzina, il motivo accennato nell'immagine dei *frati minor*, con la quale il canto si apre. "Ma è pur vero - scrive il Bonora - che il motivo annunziato al principio del canto, in tutta la prima parte, sino alla fuga dei due poeti, è soggetto alle complesse variazioni della situazione drammatica. All'apparire degli ipocriti invece il motivo del silenzio claustrale domina ininterrotto."

61. Questi dannati indossavano cappe con i cappucci abbassati (*bassi*) davanti agli occhi, fatte nel modo (*della taglia*) in cui si fanno a Cluny (*Clugni*) per i monaci.
64. Esternamente sono dorate tanto da abbagliare: ma dentro sono completamente di piombo, e così pesanti (*gravi tanto*), che (al confronto) Federico II le faceva indossare di paglia.

Le cappe degli ipocriti somigliano a quelle, molto ampie, indossate dai benedettini del monastero di Cluny, in Borgogna. Il loro peso è tale - precisa il Poeta con un'iperbole che si colora di sarcasmo - che quello delle cappe di piombo fatte indossare da Federico II ai rei di lesa maestà appare, al confronto, irrisorio. Secondo una leggenda che ebbe vasta diffusione negli ambienti quelli, l'imperatore Federico II faceva morire i colpevoli di lesa maestà sul fuoco, dopo averli fatti rivestire di cappe di piombo.

La pena degli ipocriti è stata probabilmente suggerita a Dante dalla strana etimologia proposta per il termine ipocrita da Uguccione da Pisa, nelle sue *Magnae Derivationes*: «ipocrita» si dice da *yper*, che significa «sopra»,

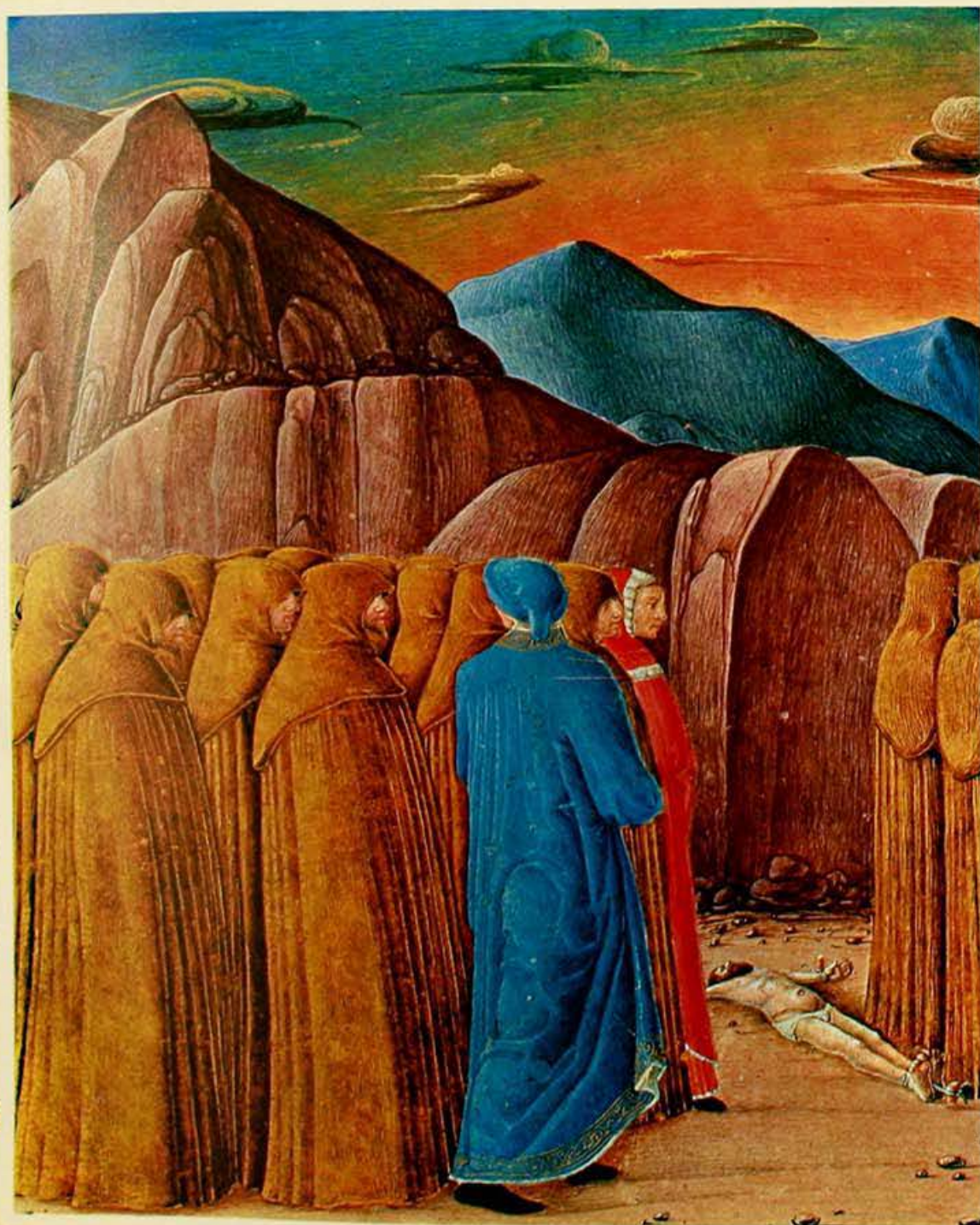


58. Là giù trovammo una gente dipinta
che giua intorno assai con lenti passi,
piangendo e nel sembiante stanca e vinta.
61. Elli avean cappe con cappucci bassi
dinanzi alli occhi, fatte della taglia
che in Clugni per li monaci fassi.
64. Di fuor dorate son sì ch'elli abbaglia;
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
che Federigo le metteva di paglia.
67. Oh in eterno faticoso manto!
Noi ci volgemma ancor pur a man manca
con loro insieme, intenti al tristo pianto;
70. ma per lo peso quella gente stanca
venia sì pian, che noi eravam novi
di compagnia ad ogni mover d'anca.

73 Per ch' io al duca mio: «Fa che tu trovi
alcun ch'al fatto o al nome si conosca,
e li occhi, sì andando, intorno movi».

76 E un che 'ntese la parola tosca,
di retro a noi gridò: «Tenete i piedi,
voi che correte sì per l'aura fosca!

79 Forse ch'avrai da me quel che tu chiedi».
Onde 'l duca si volse e disse: «Aspetta,
e poi secondo il suo passo procedi».



e da *crisis*, che significa «oro», quasi «sopradorato», poiché nella superficie e di fuori sembra buono, mentre internamente è cattivo; oppure da *ypo*, che significa «sotto» e da *crisis* che significa «oro», quasi avente qualcosa «sotto l'oro». Per quel che si riferisce al significato morale adombrato nel contrasto tra lo sfavillare dell'oro che ricopre le cappe degli ipocriti e l'opacità del piombo, di cui sono fatte, Dante ha probabilmente tenuto presente un passo del Vangelo di Matteo (XXII, 27-28), in cui gli Scribi e i Farisei, definiti ipocriti, sono paragonati a sepolcri imbiancati, belli esteriormente, ma pieni all'interno di ossa e di sudiciume.

67. Oh veste opprimente (*faticoso manto*) per l'eternità! Noi ci dirigemmo ancora, come al solito (*pur*), verso sinistra (*a man manca*) nella stessa direzione di quei dannati (*con loro insieme*), osservandone il pianto sconsolato (*intenti al tristo pianto*);

70. ma a causa del peso quella moltitudine sfinita avanzava così lentamente, che noi avevamo nuovi compagni (*eravam novi di compagnia*) ad ogni passo (*mo-ver d'anca*).

73. Perciò dissi a Virgilio: «Cerca di trovare qualcuno che sia famoso (*si conosca*) per le sue azioni (*al fatto*) o per il suo nome, e, continuando a camminare così (*si andando*), volgi lo sguardo intorno a te».

76. E uno, che udì il parlare toscano, gridò dietro di noi: «Fermatevi (*tenete i piedi*), voi che avanzate così veloci nell'aria buia (*per l'aura fosca*)!»

Esatta la seguente osservazione del Biondillo: «Il dannato, misurando le distanze alla stregua dell'estrema lentezza dei propri movimenti... sente il bisogno di «gridare» (e l'accento percuote fortemente su *gridò*) quasi che essi non possano udirlo, e giudica un «correre» quello che per Dante era un «muover d'anca», un camminare a passi lentissimi e regolari».

79. Forse otterrai da me quello che domandi». Perciò Virgilio si voltò e disse: «Attendi, e poi avanza col (*secondo*) suo passo».

Dante e Virgilio nella bolgia degli ipocriti.
La Commedia, Inferno. Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 60 v)



82 Ristetti, e vidi due mostrar gran fretta
dell'animo, col viso, d'esser meco;
ma tardavali 'l carico e la via stretta.

85 Quando fuor giunti, assai con l'occhio bieco
mi rimiraron senza far parola;
poi si volsero in sè, e dicean seco:

88 «Costui par vivo all'atto della gola;
e s'e' son morti, per qual privilegio
vanno scoperti della grave stola?»

91 Poi disser me: «O Tosco, ch'al collegio
dell' ipocriti tristi se' venuto,
dir chi tu se' non avere in dispregio».

94 E io a loro: «I' fui nato e cresciuto
sovra 'l bel fiume d'Arno alla gran viffa,
e son col corpo ch' i' ho sempre avuto.

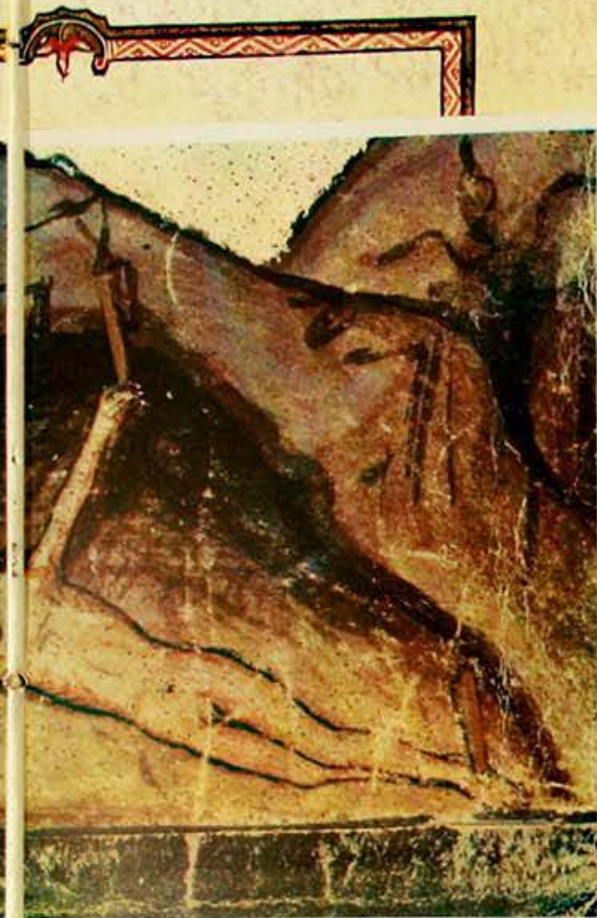
97 Ma voi chi siete, a cui tanto distiffa
quant' i' veggio dolor giù per le guance?
e che pena è in voi che sì sfavilla?»

100 E l'un rispuose a me: «Le cappe rance
son di piombo sì grosse, che li pesi
fan così cigolar le lor bilance.

103 Frati Godenti fummo, e bolognesi;
io Catalano e questi Loderingo
nomati, e da tua terra insieme presi,

106 come suole esser tolto un uom solingo
per conservar sua pace; e fummo tali,
ch'ancor si pare intorno dal Gardingo».

109 Io cominciai: «O frati, i vostri mali ...»;
ma più non dissi, ch'all'occhio mi corse
un, crucifisso in terra con tre pali.



Inferno XXIII, 100-105

La Commedia, Inferno.
Min. napoletana -
sec. XIV - (Holkham
Hall, Lord Leicester
Library - Ms. Holkham
514 - f. 35 r)

82. Sostai, e vidi due che, con l'espressione del volto, mostravano una grande ansia (*gran fretta dell'animo*) di essere con me; ma il peso (*il carico*) e l'angusto cammino li rendevano lenti (*tardavali*).

85. Quando furono arrivati, mi osservarono a lungo (*assai*) con sguardo obliquo (*con l'occhio bieco*) senza parlare; quindi si rivolsero l'uno verso l'altro (*in sé*), dicendo fra loro:

88. «Questo sembra vivo dal movimento della gola (perché respira); e se invece sono morti, per quale privilegio avanzano privi della pesante cappa?»

I pesanti cappucci di piombo non consentono agli ipocriti di volgere la testa: perciò essi sono costretti, per osservare Dante che si trova al loro fianco, a guardarlo di traverso. Ma lo sguardo obliquo, non meno del loro silenzio e del successivo confabulare fra loro, esprime quella che è la loro indole.

91. Poi mi dissero: «O Toscano, che sei giunto al raduno (*collegio*) dei tristi ipocriti, non disdegnare (*non avere in dispregio*) di dire chi sei».

94. E io a costoro: «Nacqui e fui allevato nella grande città (*villa*) sulle rive del bel fiume Arno, e mi trovo qui col corpo che ho sempre avuto.

97. Ma chi siete voi, ai quali tante lagrime quante ne vedo scendono copiose (*a cui tanto distilla quant'i veggio dolor*) lungo le gote? e quale castigo è il vostro, che brilla in tal modo?»

100. E uno di loro mi rispose: «Le cappe dorate (*rance*) sono di piombo così spesse (*grosse*), che i pesi fanno in tal modo gemere le loro bilance.

L'insistenza sul dato fisico, assunto nella sua evidenza più cruda, ripropone in questo canto alcune soluzioni già prospettate nel canto XVI e culmina nella similitudine che trasforma, dietro la suggestione del termine *pesi*, i dannati della sesta bolgia in *bilance*. Questa immagine richiama quella della *rota* (canto XVI, versi 21-24), senza tuttavia riscattarsi in una prospettiva umana.

103. Fummo frati Gaudenti, e bolognesi; chiamati (*nomati*) io Catalano e questo Loderingo, e scelti (*presi*) entrambi dalla tua città (*terra*).

106. come è usanza che sia scelto (*tolto*) un uomo solo per salvaguardarne la pace (*per conservar sua pace*); e il nostro comportamento fu tale, che le con-

sequenze sono ancora visibili (*ancor si pare*) tutt'intorno al Gardingo».

L'ordine laico dei Cavalieri di Maria Vergine Gloriosa, detto anche dei frati Gaudenti, fu fondato a Bologna nel 1261 con lo scopo di assistere i poveri e i deboli contro le violenze dei potenti e di promuovere la pace fra i partiti e le famiglie che si contendevano il potere nelle città italiane. In origine la designazione di «frati Gaudenti» non aveva un senso dispregiativo, poiché il significato di «gaudente» era «gioioso di quella gioia che sta nella santità della fede, nel sacrificio di sé, nella pura e candida aspettazione della felicità eterna e, in particolare, nella compartecipazione al mistico godimento dei sette gaudii della Vergine: l'annunciazione, la nascita di Cristo, l'adorazione dei Re Magi, la risurrezione, l'ascensione, la pentecoste, l'assunzione» (Bertoni). In seguito l'ordine degenerò e i frati Gaudenti furono soprannominati per diletto «capponi di Cristo».

Catalano dei Catalani, appartenente alla famiglia guelfa dei Malavolti, e Loderingo, della famiglia ghibellina degli Andalò, nacquero entrambi a Bologna intorno al 1210. Furono tra i fondatori dell'ordine dei frati Gaudenti. A Firenze, dove furono chiamati nel 1266 per fare opera di conciliazione fra i partiti, favorirono i Guelfi, che, poco dopo la fine del loro governo, cacciarono dalla città i Ghibellini e rasero al suolo le dimore degli Uberti, situate nei pressi della località chiamata Gardingo. Secondo il Villani, i due frati Gaudenti «sotto coverto di falsa ipocrisia furono in concordia più al guadagno loro proprio che al bene comune». Morirono in un monastero dell'ordine da loro fondato, Catalano nel 1285 e Loderingo nel 1293.

109. Cominciai a dire: «Frati, i vostri supplizi (*mali*)...»; ma non aggiunsi altro, poiché mi si presentò allo sguardo (*all'occhio mi corse*) uno, crocefisso in terra per mezzo di tre pali.

V. Rossi ha messo in rilievo la somiglianza tra questa apostrofe subito interrotta di Dante ai due frati Gaudenti ed espressioni analoghe con le quali si è rivolto a Francesca (canto V, verso 116) e a Ciaccio (canto VI, verso 58), sottolineando tuttavia che «qui tutto è ambiguo: l'apostrofe, che riprende la qualificazione con cui i due frati si sono presentati, ma può anche celare un rinfaccio (gente di fede, così ben finiti!), l'espressione *i vostri mali*, che fa pensare al tormento (ma perché non alla colpa?), la reticenza».

112. Quando mi vide, si contorse tutto
quanto, sospirando (*soffiando... con so-
spiri*) nel folto della barba; e frate Ca-
talano, che si era accorto di ciò.

115. mi disse: «Quell'inchiodato (*confitto*)
che tu osservi espresse ai Farisei il pa-
rere che era opportuno (*convenia*) per
il bene pubblico supplizare un uomo
(*porre un uom per lo popolo a' mar-
tiri*).

Il crocefisso è il sommo sacerdote Cai-
fas, che nel sinedrio dei sacerdoti e
Farisei, manifestò l'opinione che Cristo
dovesse, per il bene comune, essere uc-
ciso. La sua ipocrisia fu nel fatto che
"invece di esprimere direttamente il suo
parere, lo espresse in forma sentenziosa
e generica non sicuramente interpreta-
bile, credendo in tal modo di sottrarsi
a ogni responsabilità diretta nella con-
danna di Cristo, e ammantandolo con
la scusa del bene pubblico" (Mattalita).

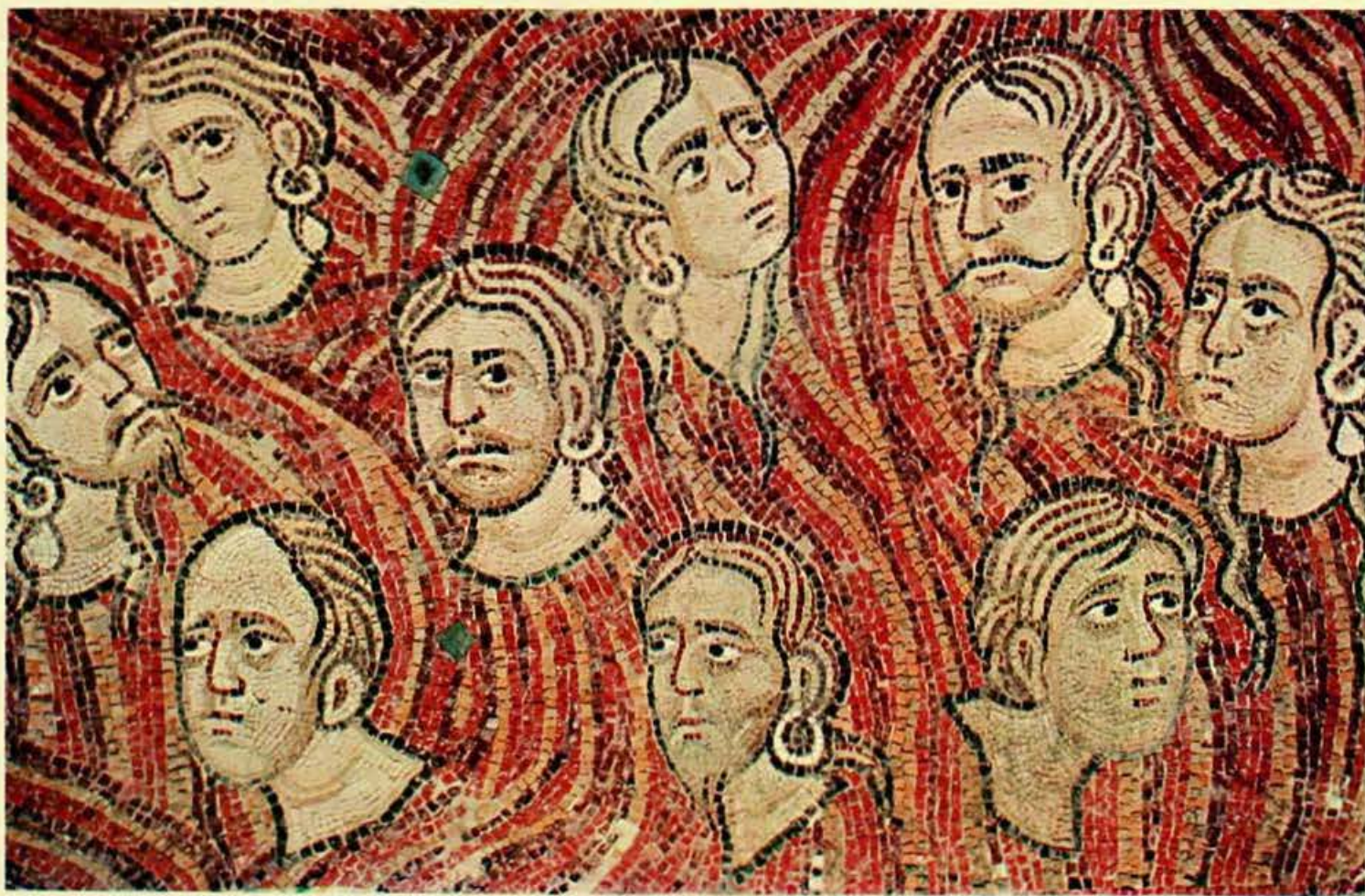
118. È posto di traverso (*attraversato*), nu-

112. Quando mi vide, tutto si distorse,
soffiando nella barba con sospiri;
e 'l frate Catalan, ch'a ciò s'accorse,

115. mi disse: «Quel confitto che tu miri,
consigliò i Farisei che convenia
porre un uom per lo popolo a' martiri.

118. Attraversato è, nudo, nella via,
come tu vedi, ed è mestier ch'el senta
qualunque passa, come pesa, pria.

121. E a tal modo il socero si stenta
in questa fossa, e li altri dal concilio
che fu per li Giudei mala sementa».



do, sul cammino, come tu stesso vedi,
ed è necessario (*è mestier*) che egli
senta, prima che sia passato, quanto
pesa chiunque passa.

121. E allo stesso modo soffrono (*si stenta*)

in questa bolgia suo suocero, e gli altri
appartenenti al concilio che per gli
Ebrei rappresentò un inizio di sventure
(*mala sementa*: cattivo seme) ».

Il suocero di Calfas, Anna, partecipò

Inferno XXIII, 109

"Giudizio Universale"

- 124 Allor vid'io maravigliar Virgilio
sovra colui ch'era disteso in croce
tanto vilmente nell'eterno essilio.
- 127 Poscia drizzò al frate cotal voce:
«Non vi dispiaccia, se vi lece, dirci
s'alla man destra giace alcuna foce
- 130 onde noi amendue possiamo uscirci,
senza costringer delli angeli neri
che vegnan d'esto fondo a dipartirci».
- 133 Rispuose adunque: «Più che tu non sperì
s'appressa un sasso che dalla gran cerchia
si move e varca tutt' i vasson feri,

aach'egli alla riunione in cui venne deliberata la condanna a morte di Cristo. Da allora, secondo Dante (*Purgatorio* XXI, 82-84; *Paradiso* VI, 92-93; VII, 19-51), una serie di sventure si abbatté sugli Ebrei, tra cui la distruzione di Gerusalemme ad opera dell'imperatore Tito e la dispersione del popolo ebraico nel mondo.

124. Allora vidì Virgilio stupirsi riguardo a (*maravigliar... sovra*) colui che stava disteso in croce in modo così ignobile (*tanto vilmente*) nel luogo dell'eterna dannazione (*nell'eterno essilio*).

La maggior parte dei commentatori spiega la meraviglia di Virgilio col fatto che, nella sua precedente discesa nel basso inferno, avvenuta prima che Cristo morisse, e della quale è fatto cenno nel canto IX (versi 22-27), Caifas e gli altri membri del concilio non si trovavano ancora tra i dannati. Per il Momigliano, invece, la meraviglia di Virgilio sarebbe "espressione di



di scuola bizantino-
veneziana (particolare).
(Torcello, Cattedrale)

profonda commozione morale”.

127. Quindi rivolse al frate queste parole:
«Non vi spiaccia, se vi è permesso
(*se vi lece*), dirci se verso destra si
apre un passaggio (*giace alcuna foce*)

130. attraverso il quale (*onde*) noi due possiamo uscire di qui (*uscirci*), senza dover obbligare i diavoli (*senza costringer delli angeli neri*) a venire a toglierci da questa fossa (*che vegnan d'esto fondo a dipartirci*) ».



Inferno XXIII, 110-111

La Commedia, Inferno. Min. fiorentina -
sec. XIV - (Parigi. Biblioteca
Nazionale - Ms. It. 74 [7256] - f. 68 r)

136 salvo che 'n questo è rotto e nol coperchia:
montar potrete su per la ruina,
che giace in costa e nel fondo soperchia».

139 Lo duca stette un poco a testa china;
poi disse: «Mal contava la bisogna
colui che i peccator di qua uncina».

142 E 'l frate: «Io udi' già dire a Bologna
del diavol vizi assai, tra' quali udi'
ch'elli è bugiardo, e padre di menzogna».

145 Appresso il duca a gran passi sen gi.
turbato un poco d'ira nel sembiante;
ond' io dalli 'ncarcati mi parti'

148 dietro alle poste delle care piante.

133. Allora (adunque) rispose: «Più di
quanto tu non speri è vicino un ponte
(sasso) che parte (si move) dalla gran-
de parete che circonda Malebolge (dal-
la gran cerchia) e attraversa tutte le
spaventose bolge (i valion feri).

136. che in questa bolgia è spezzato e
non la valica (nol coperchia): potrete
salire su per le macerie (di questo pon-
te), che si adagiano lungo il pendio
(che giace in costa) e si elevano sul
fondo della bolgia (e nel fondo so-
perchia) ».

139. Virgilio restò per un po' a testa bassa;
poi disse: «Riferiva male lo stato delle
cose (mal contava la bisogna) colui che
afferma con gli uncini i peccatori nella
quinta bolgia (di qua) ».

142. E il frate: «A Bologna io udii una
volta menzionare molti vizi del diavolo,
tra i quali appresi che egli è bugiardo,
e mentitore per eccellenza (padre di
menzogna) ».

A Virgilio, che si meraviglia e si ad-
dolora per l'inganno di Malacoda, fra-
te Catalano ricorda, come cosa di
cui ha sentito dissertare nelle scuole
teologiche della dotta Bologna, una ve-
rità semplicissima: tra i vizi del diavolo
c'è anche la menzogna, anzi, il diavolo
è all'origine di ogni menzogna. "Il com-
mento è canzonatorio e, un pochino,
pungente, e scopre insieme, nell'ipocri-
ta Catalano, una sorta d'inconscia am-
mirazione per i vizi del diavolo, a pro-
posito dei quali egli possiede una par-
ticolare competenza." (Mattalia)

145. Dopo ciò (appresso) Virgilio se ne an-
dò (sen gi) a gran passi, un po' alterato
dall'ira nell'aspetto (nel sembiante),
per cui mi allontanai dagli oppressi
dalle coppe ('ncarcati)

148. dietro le orme (poste) degli amati
piedi (care piante).



Inferno, Canto XXIV

Il turbamento di Virgilio per la menzogna di Malacoda ha fatto sbigottire Dante, ma egli riprende coraggio non appena il poeta latino, prima di iniziare la salita lungo la frana che porta sulla sommità del settimo argine, si volge a lui con volto benigno. L'ascesa è ardua: nonostante i consigli e l'aiuto del maestro, Dante giunge stremato sul ponte della settima bolgia e occorre che Virgilio gli ricordi che la fama si conquista soltanto vincendo gli ostacoli e trionfando delle difficoltà, perché riprenda il cammino. Dall'alto del ponte di roccia lo spettacolo che si mostra alla vista dei due pellegrini è strano e orrido: il fondo della bolgia pullula di serpenti e di anime spaventate che fuggono senza speranza. All'improvviso un dannato, trafitto al collo da un serpente, brucia, si trasforma in cenere e dalla cenere risorge con le fattezze di prima. Interrogato da Virgilio, dice di essere il pistoiese Vanni Fucci, di aver condotto una vita più consona ad una bestia che ad un uomo, di trovarsi nella settima bolgia, fra i ladri, per un furto sacrilego compiuto nella sua città. Poi profetizza, perché Dante ne soffra, una sanguinosa vittoria dell'esercito dei Neri, guidato dal marchese Moroello Malaspina, su quello dei Bianchi di Pistoia e di altre città.

INTRODUZIONE CRITICA

Il canto XXIV è un chiaro esempio della varietà tonale e di moduli compositivi che caratterizza la poesia di Dante, varietà che esprime la ricchezza di interessi del Poeta, la sua capacità di animare di vita fantastica anche zone aride ed apparentemente insignificanti del reale. Esso inoltre, legandosi strettamente al canto precedente - il quadro del *villanello* risponde al proposito di illustrare, attraverso un esempio tutto calato in raffigurazione concreta, lo stato d'animo che si era determinato in Dante alla fine dell'episodio degli ipocriti - e a quello successivo - la blasfema autopresentazione di Vanni Fucci culmina nella prima terzina del canto XXV - testimonia dell'impegno posto dal Poeta nel trattare la propria materia anzitutto come «racconto». È noto che il Croce giudicava irrilevante, ai fini dell'accertamento in sede critica della poesia di Dante, l'aspetto propriamente narrativo della *Commedia*, considerando quest'ultima come una raccolta di liriche a sé stanti, inserite in una struttura di comodo (il cosiddetto «romanzo teologico»). Per illustrare questa distinzione tra parti poetiche e parti meramente strutturali nell'organismo del poema, il Croce aveva fatto ricorso all'immagine della «fabbrica robusta e massiccia [le parti meramente strutturali, il romanzo teologico], sulla quale una rigogliosa vegetazione [le singole liriche, relativamente autonome le une rispetto alle altre, e del tutto indipendenti dalla struttura] si arrampichi e stenda e s'orni di penduli rami e di festoni e di fiori».

Per anni la critica ha cercato di eludere o attenuare il rigore di questa tesi, la quale tra l'altro, mentre invita ad una lettura dispersiva, ingenuamente compiaciuta della propria infallibilità, aliena dal porre problemi, non consente di determinare quello che è il punto di convergenza degli interessi morali e religiosi di Dante, la genesi della *Commedia* in un mondo di simboli e idee, la straordinaria concretezza della sua parola conseguita attraverso la più dura astrazione. Recentemente il punto di vista crociano è stato non più soltanto dichiarato insufficiente, ma da alcuni addirittura rifiutato nel suo insieme.

Nel suo commento il Sapegno mette continuamente in luce i rapporti che legano l'espressione poetica alle sue premesse culturali, mentre il Sanguineti, in uno studio su Malebolge, rovescia l'impostazione crociana, sostituendo ad una «lettura lirica» del testo di Dante una sua interpretazione in chiave narrativa.

Il canto XXIV può essere diviso, ai fini di una maggiore chiarezza espositiva, in quattro parti. L'esordio (versi 1-21), incentrato sulla disperazione del *villanello*, appare elaborato ma vivo, prezioso e agile ad un tempo. Nel diminutivo con cui viene indicato, senza altre specificazioni - il suo stato d'animo è risolto in gesto: *si batte l'anca* - il protagonista umano dell'ampia vicenda

iniziale (versi 1-15), si ripercuote intatta la freschezza degli altri termini del quadro: l'anno *giovanetto*, il sole chiamato che acquista forza nella costellazione dell'Acquario, la *sorella bianca* della quale la brina imita, come per un atto di civetteria, le fattezze, la terra candida a perdita d'occhio, che, con spontaneità felice, muta aspetto. A questa evocazione orientata in senso decorativo e nella quale tuttavia, secondo quanto rileva l'Apollonio, «la seduzione di un'arte che percorre tutti i temi del gotico fiammeggiante e del barocco» si mostra già «vinta nell'atto che [Dante] le predispone l'incantesimo di una purificazione idillica», segue - disadorna nel rilievo assunto dalle determinazioni spaziali - la descrizione dei movimenti compiuti dai due poeti per passare dalla sesta alla settima bolgia. Questa descrizione culmina in uno dei momenti più dichiaratamente pedagogici del poema: l'esortazione di Virgilio, che acquista serietà e vigore di risonanze dal proiettarsi in uno sfondo di implicazioni simboliche, di raccoglimento meditativo.

Il grande tema delle metamorfosi dei ladri, del quale in questo canto è svolto uno dei motivi fondamentali - il motivo elegantemente commentato dalla similitudine della fenice: trasformazione della figura umana in cenere e riconversione subitanea della cenere in figura umana (versi 82-120) - e che sarà ampiamente ripreso nel canto successivo, è stato interpretato dalla critica romantica come un pezzo di eccezionale bravura, al quale tuttavia lo svolgimento analitico impedirebbe di tradursi in poesia. Per il De Sanctis ad esempio esso rappresenta «il più grande sforzo dell'immaginazione umana, quantunque la soverchia minutezza generi sazietà». Questo giudizio è fatto proprio da un altro storico della letteratura italiana, il Gaspary, il quale ritiene che nella descrizione dello spettacolo della settima bolgia l'effetto non corrisponde pienamente ai mezzi adoperati.

Il Croce attenua la severità di queste formulazioni; pur mantenendo la lettura del brano nei termini indicati dalla critica ottocentesca («Non regna qui il senso del misterioso e prodigioso, né c'è vero sbigottimento per la terribilità di quei castighi divini. L'interesse è trasportato dalla cosa, che per sé commuove poco l'anima del Poeta, al modo di dirla»), egli addita nella «gioia della potenza artistica» il sentimento che in questa pagina troverebbe la propria compiuta espressione.

In tempi più recenti è stato veduto, nel rigore analitico che caratterizza le metamorfosi dei ladri, proprio ciò che la critica aveva da esse in precedenza escluso: la poesia dell'orrore tragico e religioso (Momigliano e Maier), un orrore che scaturisce non dal semplice dato intuitivo, ma dalla riflessione sulla sua contraddittorietà, una tragedia che incombe sul sentimento del Poeta dopo essersi lucidamente definita nel suo intelletto (Mattalia).

Il canto termina con l'episodio di Vanni Fucci (versi 121-151), nel quale l'odio di parte si sublima in una visione metafisica del male.



- 1 In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà
e già le notti al mezzo dì sen vanno,
- 4 quando la brina in su la terra assempra
l'immagine di sua sorella bianca,
ma poco dura alla sua penna temprà;
- 7 lo villanello a cui la roba manca,
si leva, e guarda, e vede la campagna
biancheggiar tutta, ond'ei si batte l'anca,
- 10 ritorna in casa, e qua e là si lagna,
come 'l tapin che non sa che si faccia:
poi riede, e la speranza ringavagna,

Inferno XXIV, 2

Dal "I mesi e le occupazioni dei mesi"
probabilmente di Giotto (c. 1266-1337) o
della sua scuola: il segno dell'Acquario.
(Padova, Palazzo della Ragione)

1. In quel periodo dell'anno nato da poco
(*giovanetto*) in cui (*che*) il sole ren-
de più caldi (*tempra*: rafforza) i suoi
raggi (*crin*: capelli) trovandosi nella
costellazione dell'Acquario e già le
notti si avviano a durare dodici ore (*al*
mezzo di sen vanno),
4. quando la brina riproduce sulla terra
l'aspetto della neve (*l'immagine di sua*
sorella bianca), ma la sua penna (*con*
la quale ritrae l'immagine della neve)
si spunta rapidamente (*ma poco dura*
alla sua penna temprà),
7. il povero contadino (*lo villanello*) al
quale mancano le provviste (*la roba*),
si alza, e guarda, e vede tutta la cam-
pagna imbiancata, per cui si percuote
il fianco (*si batte l'anca*),
10. rientra in casa, e andando di qua e di
là si lamenta, come il misero (*tapin*)
che non sa cosa fare (*che si faccia*):
poi torna fuori (*riede*), e riprende (*rin-*
gavagna: mette nuovamente nel cane-
stro) la speranza,
13. vedendo che il mondo ha mutato in
poco tempo (*in poco d'ora*) aspetto
(*faccia*), e prende il suo bastone (*vin-*
castro), e spinge fuori (*caccia*) le pe-
corelle al pascolo.

Il sole, che si trova nella costellazione
dell'Acquario dal 21 gennaio al 21 feb-
braio, era personificato nella mitologia
classica dal dio Apollo, al quale si ri-
feriscono le due espressioni, rispettiva-
mente di Stazio e di Virgilio, dalle
quali Dante ha probabilmente tratto
l'ispirazione per l'immagine "in certo
senso « prebarocca »" (Maler) del ver-
so 2: "*crinem... temperat*" (Stazio -
Silvae I, 2, 14-15) e "*crinitus Apollo*"
(Virgilio - *Eneide* IX, 638).

L'esordio di questo canto, di partico-
lare ampiezza e complessità e nel quale
"una fine impressione naturalistica si
è unita a una limpida suggestione let-
teraria" (Maler), può dare l'impressione
di non aver nulla in comune con la
narrazione del viaggio dei due poeti
(per il Sapegno esso ha "un carattere
« extravagante » rispetto alla linea nar-
rativa") e contrasta singolarmente con
l'opprimente atmosfera infernale. Esso
è stato pertanto considerato general-
mente come un pezzo a sé, una minia-
tura (secondo il Fubini, negli esordi

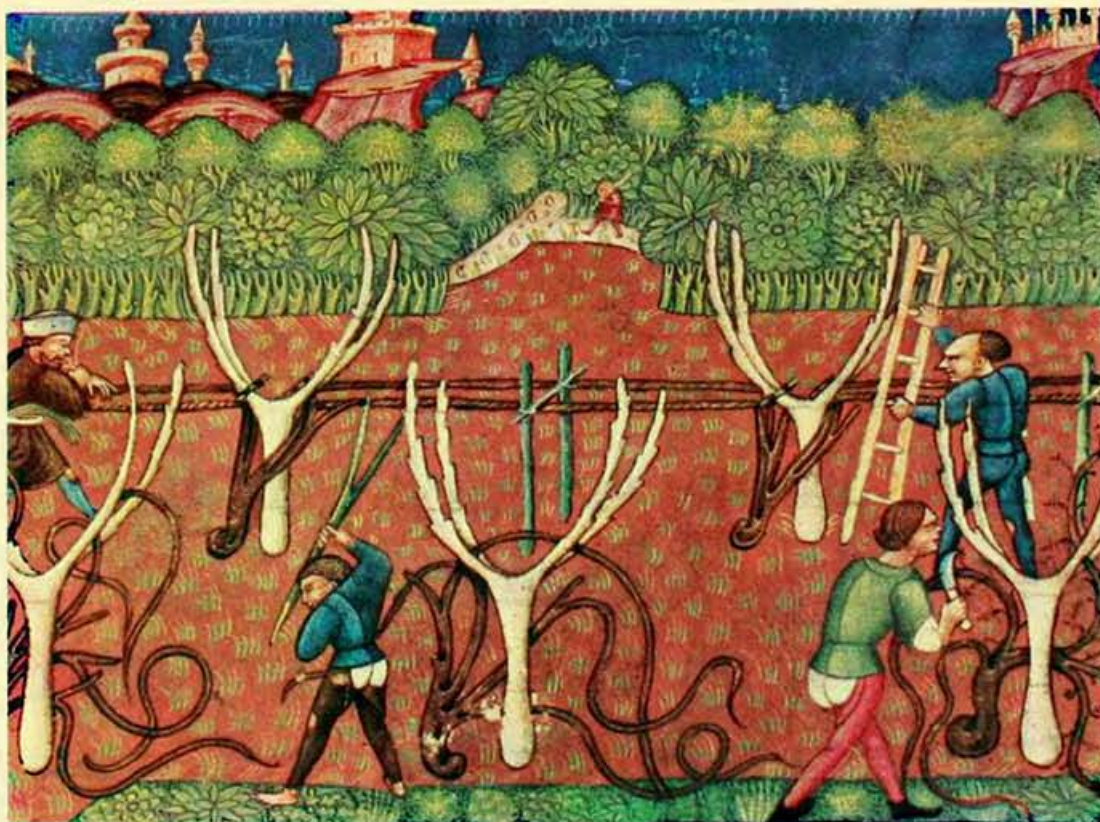
"Dante dovette pensare molte volte al libro miniato" } perfetta nei suoi contorni, ma scarsamente funzionale nello scorrere del racconto. Così il Momigliano, pur caratterizzandolo felicemente ("un quadro fresco, pungente, di campagna mattutina, un lontano presentimento di primavera"), si limita a considerarlo alla stregua di un "bellissimo frammento". Il Pèzard sottolinea l'affinità fra l'arte di Dante e quella dei pittori che si ispirarono alla tradizione medievale.

Il Sapegno giudica la similitudine del *villanello*, già dal Tommaseo ritenuta "troppo erudita", negativamente: "Il gusto del paesaggio, che ispira questi versi, non ha nulla a che vedere con il realismo schietto e robusto di certe similitudini della *Commedia*, dove il linguaggio acquista un'intensità ed efficacia espressiva tanto più grande quanto più aderisce con immediatezza a una verità familiare e quotidiana". Tale giudizio, mentre esprime la preferenza del critico per quel tipo di realismo che forse caratterizza con maggiore autorevolezza la poesia di Dante, non rende tuttavia conto del fascino di queste terzine. E esso, come ha rilevato il Maier, si sprigiona dal contrasto tra la vita quotidiana, fatta di umili ed elementari bisogni, del *villanello* (per cui, ad esempio la sua *speranza* "è rapportata al suo piccolo mondo agreste e introdotta con un verbo che allude metaforicamente ai cesti da lui usati, con vigorosa, densa e utilitaristica materializzazione di un atteggiamento spirituale") e l'esito di squisito addobbo espressivo, sin quasi al margine della virtuosità e della ricercatezza" cui questa umile vita quotidiana è ricondotta attraverso la metafora del verso 2, l'uso del termine "assemprare", la definizione perifrastica della neve ed il richiamo, a proposito di un fenomeno naturale come la brinata, al lavoro dell'unanuense (*pena*). Anche per il Malagoli il carattere distintivo di questa similitudine deve essere ricercato nell'intrecciarsi di determinazioni metaforiche e determinazioni reali. Dal punto di vista dell'ordito sintattico e stilistico, possiamo notare che qui, come del resto ovunque nella *Commedia*, mentre la perifrasi e la subordinazione (*in quella parte... che... quando*) tendono a ricondurre la realtà al pensiero, cogliendo in essa un ordine immutabile (qui il ritmo delle stagioni) e una struttura logica, la coordinazione (*e più le notti... ma poco dura... si leva, e guarda, e vede...*) e la designazione diretta rispondono invece al proposito di coglierla nella schiettezza del suo manifestarsi, anteriormente ad ogni determinazione concettuale.

Contro l'opinione dei critici che hanno ritenuto ingiustificata l'inserzione, in questo punto del racconto, di tale

Inferno XXIV, 13

"Georgiche" di Virgilio. Min. di scuola dell'Italia settentrionale - metà del sec. XV - (Oxford, Bodleian Library - Ms. Rawl. G. 98 - f. 34 r)



- 13 veggendo il mondo aver cangiata faccia
in poco d'ora, e prende suo vincastro,
e fuor le pecorelle a pascere caccia.
- 16 Così mi fece sbigottir lo mastro
quand' io li vidi sì turbar la fronte,
e così tosto al mal giunse lo 'mpiastro;
- 19 ch'è, come noi venimmo al guasto ponte,
lo duca a me si volse con quel piglio
dolce ch' io vidi prima a piè del monte.
- 22 Le braccia aperse, dopo alcun consiglio
eletto seco riguardando prima
ben la ruina, e diedemi di piglio.

Inferno XXIV, 15

"Georgiche" di Virgilio. Min. di scuola dell'Italia settentrionale -
metà del sec. XV - (Oxford, Bodleian Library - Ms. Rawl. G. 98 - f. 34 r)



scena idilliaca (il dolore del villanello a confronto delle pene infernali appare ingenua testimonianza di una condizione felice). L'Apollonio rileva che l'apertura del canto XXIV si giustifica proprio per il contrasto che in essa viene istituito fra "la magia bianca di quelle figure mitologiche che personificano le vicende delle stagioni... e la magia nera delle metamorfosi d'inferno". A sua volta il Mattalia ritiene che la sua funzione di preludio, "poggiando sul motivo delle illusionistiche appariscenze (brina, neve, dissoluzione in vapore) si estende a tutta la materia dei canti XXIV e XXV, la sezione che Dante ha voluto ritagliarsi nel poema per i suoi agonistici e compiaciuti orgogli di inventivo competitore di Ovidio (Lucano in linea subordinata), il grande « maestro » delle « trasformazioni » operate poetando".

16. Nello stesso modo Virgilio (*lo mastro*) mi fece sbigottire quando lo vidi con aspetto così turbato, ed altrettanto rapidamente giunse la medicina (*lo m'piastro*) al mio spavento (*al mal*):

19. poiché, non appena giungemmo al ponte franato (*guasto*), la mia guida si rivolse a me con quell'atteggiamento affettuoso (*con quel piglio dolce*) che io avevo precedentemente veduto ai piedi del colle (canto I, versi 13 e 77).

22. Apri le braccia, dopo aver preso dentro di sé una decisione (*dopo alcun consiglio eletto seco*) e aver osservato prima attentamente la frana (*ruina*), e mi afferrò (*diedemi di piglio*).

25. E come colui che agisce e valuta (*adopera ed estima*), il quale dà sempre l'impressione di pensare prima di agire (*che sempre par che 'nnanzi si provveda*), in tal modo, mentre mi sollevava verso la sommità

28. di un masso sporgente (*ronchione*), cercava con lo sguardo (*avvisava*) un'altra sporgenza (*scheggia*) dicendo: « Afferrati poi a quella; ma accertati (*tenta*) prima se è abbastanza salda da reggerti ».

31. Quella non era una strada che gli ipocriti, vestiti delle loro pesanti cappe, avrebbero potuto percorrere, poiché a stento noi, egli leggero (*perché puro spirito*) e io spinto da lui, potevamo salire di appiglio in appiglio (*di chiappa in chiappa*):

34. e se non fosse stato per il fatto che su quell'argine (*da quel precinto*) più che sull'altro il pendio (*costa*) era breve, non so cosa sarebbe accaduto a Virgilio, ma io senz'altro sarei stato sopraffatto (*dalla stanchezza*).

25 E come quei ch'adopera ed estima,
che sempre par che 'nnanzi si provveda,
così, levando me su ver la cima

28 d'un ronchione, avvisava un'altra scheggia
dicendo: «Sovra quella poi t'aggrappa;
ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia».

31 Non era via da vestito di cappa,
ché noi a pena, ei lieve e io sospinto,
potavam su montar di chiappa in chiappa;

34 e se non fosse che da quel precinto
più che dall'altro era la costa corta,
non so di lui, ma io sarei ben vinto.



Dante e Virgilio nella bolgia degli ipocriti.
La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del sec. XV -
(Imola, Biblioteca Comunale - Ms. 32 - f. 17 r [a sinistra];
Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 276 v [a destra])

37 Ma perché Malebolge inver la porta
del bassissimo pozzo tutta pende,
lo sito di ciascuna valle porta

40 che l'una costa surge e l'altra scende:
noi pur venimmo al fine in su la punta
onde l'ultima pietra si scoscende.

43 La lena m'era del polmon sì munta
quand' io fui su, ch' i' non potea più oltre,
anzi m'assisi nella prima giunta.

46 «Omai convien che tu così ti spoltre»
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;



37. Ma poiché Malebolge è tutta quanta inclinata (*tutta pende*) verso (*inver*) l'apertura (*porta*) della voragine più bassa (che porta al nono cerchio), la posizione (*sito*) di ogni bolgia (*valle*) comporta

40. che un argine (quello esterno) si eleva maggiormente (*surge*) e l'altro (quello interno) è invece più basso (*scende*): noi infine (*pur... al fine*) giungemmo sulla sommità (*punta*) dalla quale l'ultimo masso (del ponte franato) sporge in fuori (*si scoscende*).

Dante non si accontenta di darci una descrizione del modo in cui il paesaggio infernale gli è apparso nel corso del suo viaggio, ma vuole altresì ragguagliarci su quello che esso è in sé: una struttura geometrica in cui si riflette la volontà ordinatrice di Dio. Di qui la sua costante preoccupazione di determinare, attraverso una terminologia tecnicamente precisa, forme, rapporti spaziali e misure del suo oltretomba. Questo realismo, di carattere più che altro scientifico, in quanto nasce da uno scrupolo di esattezza, differisce da quello attraverso il quale vengono col-

ti. Intuitivamente e con uno straordinario potere di sintesi, i tratti più salienti di una situazione o di un personaggio, ma serve non meno di quello a conferire concretezza e serietà al mondo immaginato dal Poeta. Nei punti della *Commedia* nei quali, come qui, egli intende chiarirci l'ordinamento topografico delle regioni da lui visitate, l'esattezza grafica ha il sopravvento sul rilievo plastico o musicale del suo linguaggio.

43. Il fiato (*lena*) a tal punto mi era stato spremuto (*munta*) fuori dai polmoni

49 senza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sè lascia,
qual fummo in aere ed in acqua la schiuma.

52 E però leva su: vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogni battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.



Dante e Virgilio nella bolgia dei ladri.

La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del sec. XV -
(Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 296 v [a sinistra];
Imola, Biblioteca Comunale - Ms. 32 - f. 19 r [a destra])

55 Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito:
se tu m'intendi, or fa sì che ti vaglia».

58 Leva'mi allor, mostrandomi fornito
meglio di lena ch' i' non mi sentia,
e dissi: «Va, ch' i' son forte e ardito».

nel momento in cui raggiunsi la cima
(*quando fui su*), che non potevo più
andare avanti (*ch' i' non potea più
oltre*), anzi mi sedetti appena arrivato
(*nella prima giunta*).

46. «Ormai è necessario (*convien*) che tu
con fatiche di questo genere (*così*) ti
tolga di dosso la pigrizia» disse Vir-
gilio: «poiché, adagiandosi sui cuscini
(*seggendo in piuma*), o sotto le coper-
te (*sotto coltre*), non si raggiunge la
fama (*in fama non si vien*);

49. chi termina la sua vita senza questa, la-

schia di sé sulla terra una traccia (*ve-
stigio*) simile a quelle che lasciano il
fumo nell'aria e la schiuma nell'acqua.

52. E perciò alzati (*leva su*): vinci l'af-
fanno (*ambascia*) con la volontà (*ani-
mo*) che trionfa di qualsiasi difficoltà
(*vince ogni battaglia*), se non si ab-
batte (*s'accascia*) con il corpo pesante
(*grave*) cui è legata (*suo*).

La descrizione minuziosa della scalata
compiuta dai due poeti è qui, come
nota il Mattalia, evidentemente «no-
ralizzata». Nel monito di Virgilio si

afferma con singolare vigore l'ideale
etico dantesco, per il quale la vita,
dono che abbiamo ricevuto da Dio,
deve essere convertita in compito, in
missione. Dante non è uno spirito con-
templativo; per lui, se alla base del ri-
scatto dell'uomo dalla sua condizione
imperfetta deve porsi un diretto inter-
vento di Dio (la Grazia), l'uomo può
e deve tuttavia tendere al bene con le
proprie forze. In questi versi l'esorta-
zione del poeta latino si ornava "di una
sfumatura umanistica" per la presen-
za in essa dell'ascenso alla «gloria»
(Maier). Questo accenno caratterizza

il mondo culturale che nel poema ha in Virgilio il suo portavoce (nella tradizione classica, diversamente che in quella cristiana, orientata verso l'interiorità delle coscienze, la gloria era stata considerata tra i fini più alti che l'uomo può raggiungere) e la funzione

allegorica di quest'ultimo (la gloria è tra i fini che si possono conseguire con l'uso della sola ragione). In tutta questa scena, alla serietà della professione di fede nella vita come dovere si intreccia, secondo il Mattalia, un "gusto autocaricaturale", che assume qua e là

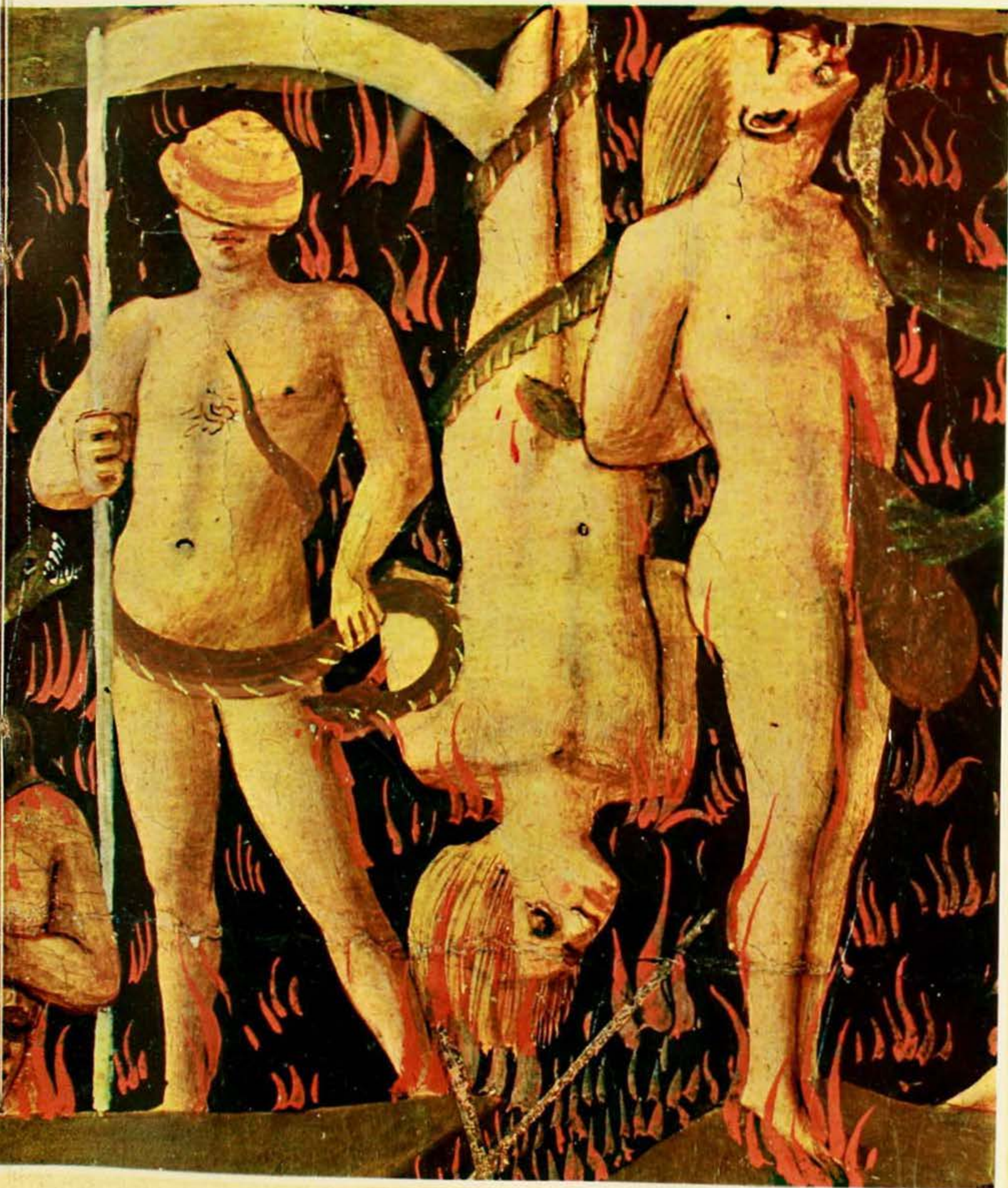
toni lievemente comici per il contrasto tra la solennità dell'ammonimento e la esiguità del fatto che lo ha determinato, ma occorre non dimenticare che i dialoghi tra maestro e discepolo hanno un valore simbolico dal quale non è lecito prescindere: in esso si configura



la battaglia che l'anima, sotto la guida della ragione, combatte per vincere il male che è in lei e rendersi degna della Grazia. Sotto questo punto di vista anche il più trascurabile incidente, nell'itinerario che i due poeti percorrono, può rivelarsi fatale: un attimo di

Una visione dell'Inferno in cui il Beato Angelico rappresenta accanto al tormento dei ladri quello del dannato Bertran de Born, la cui pena sarà da Dante descritta nel canto XXVIII tra i seminatori "di scandalo e di scisma".

"Giudizio Universale" (particolare). (Firenze, Museo San Marco)



pigrizia, un momentaneo rilassarsi della vigilanza può portare in sé i germi della perdizione.

55. Occorre (convien) salire (che si scaglia) una scala più lunga (dal centro della terra alla vetta del purgatorio); non è sufficiente che tu ti sia allontanato (esser partito) da questi dannati: se mi capisci, ora fa in modo che la mia esortazione ti sia d'aiuto (ti valga).»
58. Allora mi alzai, mostrandomi provvisto di forze (di lena) più di quanto io stesso me ne sentissi. e dissi: «Procedi, poiché sono forte e coraggioso».
61. Ci incamminammo (prendemmo la via) sul ponte (che varca la settima bolgia), il quale era lito di sporgenze (ronchioso), angusto e difficile da percorrere (malagevole) ed assai più ripido (erto) di quello precedente.
64. Procedevo parlando per non apparire stanco (fievole); per cui dall'altra bolgia uscì una voce, incapace (disconvenevole) di articolare parole.
67. Non so che cosa disse, sebbene (ancor che) mi trovassi già sulla sommità (sovra 'l dosso) del ponte che qui fa da valico (varca); ma colui che parlava pareva spinto (mosso) a camminare (ad ire).
70. Io ero rivolto verso il basso, ma il mio sguardo, per quanto penetrante (li occhi vivi), non poteva arrivare fino al fondo (della bolgia) a causa dell'oscurità; perciò dissi: «Maestro, fa in modo di arrivare
73. all'altro argine (cinghio) e scendiamo giù da questo ponte (dismontiam lo muro); poiché, come di qui odo senza comprendere, così vedo quello che c'è nel fondo (giù veggio) senza distinguere nulla (e neente affiguro)».
76. «Non ti do altra risposta se non il fare (ciò che tu chiedi)» disse: «poiché occorre soddisfare la richiesta giusta (onestà) con i fatti (con l'opera), senza parlare.»



- 61 Su per lo scoglio prendemmo la via,
ch'era ronchioso, stretto e malagevole
ed erto più assai che quel di pria.
- 64 Parlando andava per non parer fievole;
onde una voce uscì dell'altro fosso,
a parole formar disconvenevole.
- 67 Non so che disse, ancor che sovra 'l dosso
fossi dell'arco già che varca quivi:
ma chi parlava ad ire pareva mosso.
- 70 Io era volto in giù, ma li occhi vivi
non poteano ire al fondo per lo scuro;
per ch'io: «Maestro, fa che tu arrivi
- 73 dall'altro cinghio e dismontiam lo muro;
ché, com' i' odo quinci e non intendo,
così giù veggio e neente affiguro».

- 76 «Altra risposta» disse «non ti rendo
se non lo far; ch  la dimanda onesta
si de' seguir con l'opera tacendo».
- 79 Noi discendemmo il ponte dalla testa
dove s'aggiugne con l'ottava ripa,
e poi mi fu la bolgia manifesta:
- 82 e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di s  diversa mena,
che la memoria il sangue ancor mi scipa.
- 85 Pi  non si vanti Libia con sua rena;
ch  se chelidri, iaculi e faree
produce, e ceneri con anfisibena,
- 88 n  tante pestilenzie n  si ree
mostr  gi  mai con tutta l' Etiopia,
n  con ci  che di sopra al Mar Rosso  e.

79. Discendemmo per il ponte da quella
estremit  (dalla testa) in cui esso si
congiunge con l'argine (ripa) ottavo,
e poi la bolgia mi divenne visibile:
82. e in essa vidi uno spaventoso ammas-
so (stipa) di serpenti, e di cos  strano
genere (diversa mena), che il ricor-
darmene mi guasta (scipa) ancora il
sangue.
85. Pi  non si vanti la Libia con i suoi de-
serti (con sua rena), poich  se ge-
nera (produce) chelidri, iaculi e faree,
e ceneri con anfisibene,
88. mai mise in mostra tanti animali vele-
nosi (pestilenzie) n  cos  nocivi (ree)
insieme con tutta l'Etiopia, e con la
terra (l'Arabia) che   delimitata dal
Mar Rosso.

Le specie di serpenti che qui Dante
menziona si trovano in un passo della
Farsaglia di Lucano (IX, versi 711-
720). I *chelidri* farebbero, secondo
l'autore latino, sprigionare fumo lungo
la strada da essi percorsa; gli *iaculi*
avrebbero la capacit  di volare; le
faree lascerebbero dietro di s  una
traccia fatta con la coda; i *ceneri* pro-
cederebbero sempre in linea retta; le
anfisibene avrebbero due teste. Come
ha notato Sante Muratori, in questa
presentazione che Dante fa dell'insie-
me della settima bolgia l'uso di termini
peregrini e l'accenno a paesi esotici in-
troducono in quell'atmosfera di mistero
che caratterizza le metamorfosi di que-
sta bolgia. La descrizione della trasfor-
mazione dei ladri, che qui inizia, non
deve essere considerata come un pezzo
di bravura, anche se Dante mostra di
essere consapevole della difficult  del
tema trattato e della propria abilit  e
di questa abilit  si vanta. "Io verit 
anche qui l'ispirazione di Dante   pi 
complessa e profonda che non appaia
a prima vista. Il distacco artistico, che
regola la tecnica descrittiva e guida la
fantasia a sbrigliarsi in una sorta di
divertimento umanistico di miracolosa
sapientia inventiva e figurativa, si ge-
nera a sua volta in uno stato d'animo
di crudele e sprezzante giudizio mo-
rale." (Sapegno)



Inferno XXIV, 82-84

La *Commedia*, Inferno. Min. fiorentina -
seconda met  del sec. XIV. (Parigi,
Biblioteca Nazionale. Ms. It. 74 - f. 74 r)

91. In mezzo a questa feroce (*cruda*) e terribile (*tristissima*) moltitudine (*copia*) correano schiere nude e atterrite, senza speranza di trovare riparo (*pertugio*) o elitropia (*pietra che si credeva guarisse dal morso dei serpenti e rendesse invisibili*):

94. avevano le mani avvinte dietro la schiena con serpenti: questi spingevano (*ficcavan*) la coda e la testa lungo i loro fianchi (*per le ren*), e si attorcigliavano sul loro davanti (*eran dinanzi aggroppate*).

Il contrappasso che si cela nella pena dei ladri è così spiegato dai commentatori: le mani, di cui in vita si servirono per compiere i loro furti, sono ora immobilizzate dai serpenti. Questi, secondo alcuni, simboleggerebbero l'astuzia connaturata all'idea del furto. Anche nelle trasformazioni che i ladri subiscono occorrerebbe vedere un significato simbolico: essi verrebbero in tal modo defraudati di quello che per ogni uomo è un bene inalienabile: le proprie sembianze umane.

97. Ed ecco che contro uno che si trovava dalla parte del nostro argine (*proda*), si scagliò un serpente che lo trafisse nel punto in cui il collo si congiunge (*s'annoda*) alle spalle.

100. Non si scrisse mai tanto rapidamente né « o » né « i », come quello prese fuoco e bruciò, e dovette, cadendo, diventare tutto quanto cenere;

103. e dopo che fu così annientato a terra, la cenere (*polver*) si radunò insieme (*si raccolse*) per virtù propria (*per se stesso*), e si trasformò di colpo (*di butto*) nello stesso dannato di prima:

106. allo stesso modo i grandi sapienti affermano (*per li gran savi si confessu*) che la fenice muore e in un secondo tempo rinasce, allorché si avvicina al suo cinquecentesimo anno:

109. mentre è in vita non si ciba (*pasce*) né di erbe né di biada, ma solo di stille (*lacrime*) d'incenso e di amomo (*resina aromatica*), e morendo si avvolge nel nardo e nella mirra (*e nardo e mirra son l'ultime fasce*).

Dopo aver evocato il numero ingente

91 Tra questa cruda e tristissima copia correan genti nude e spaventate, senza sperar pertugio o elitropia:

94 con serpi le man dietro avean legate; quelle ficcavan per le ren la coda e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.

97 Ed ecco a un ch'era da nostra proda, s'avventò un serpente che 'l trafisse là dove 'l collo alle spalle s'annoda.

100 Né o sì tosto mai né i si scrisse, com'el s'accese ed arse, e cener tutto convenne che cascando divenisse;

103 e poi che fu a terra sì distrutto, la polver si raccolse per sé stessa, e 'n quel medesimo ritornò di butto:

106 così per li gran savi si confessa che la fenice more e poi rinasce, quando al cinquecentesimo anno appressa:



Inferno XXIV, 91-93

"Giudizio Universale" di scuola bizantino-veneziana del sec. XII-XIII (particolare). (Torcello, Cattedrale)



Inferno XXIV, 112-113

"Giudizio Universale" di scuola bizantino-veneziana del sec. XII-XIII (particolare). (Torcello, Cattedrale)

di serpenti che popolano la bolgia, il Poeta, nel descrivere la trasformazione di uno dei dannati, mette l'accento sulla rapidità (*né o si tosto mai né i si scrisse*) e sulla innaturalità (*e 'n quel medesimo ritornò di butto*) di questa metamorfosi. Per quel che riguarda l'immagine del verso 100, analogicamente affine a quella del verso 6 (*ma poco dura alla sua penna tempra*), l'Anonimo Fiorentino spiega: "queste due lettere, o e i si scrivono a uno tratto di penna, e pertanto si scrivono più velocemente che le altre, che con più tratti di penne è dato loro forma". La fenice è un mitico uccello del quale hanno favoleggiato gli scrittori dell'antichità. Il paragone dei versi 106-111 è stato ispirato a Dante probabilmente da Ovidio, ma risulta, rispetto al testo latino, assai più ricco di vita poetica. Del brano di Ovidio (*Metamorfosi* XV, versi 392-400) Dante ha omissso la menzione degli alberi sui quali la fenice nidifica "certo avvertendo che l'eccessiva specificazione e l'indicazione di piante comuni e note (il «leccio» e la «tremula palma») venivano a dismagiare l'incanto della rappresentazione dell'uccello straordinario; e ha invece interamente puntato sui dati più peregrini ed efficacemente caratterizzanti, tutti stilizzati nel senso dell'accentuazione magica e fantastica del motivo: e precisamente i particolari del cinquecentesimo anno, della morte e della rinascita (riunite in un sol verso, per suggerire l'immediatezza miracolosa del trapasso), dei rari cibi di cui la fenice si pasce: ed ha anche colto e trasferito «di peso» nel suo testo i due punti più sorprendenti e poetici del passo ovidiano: quello delle *lagrime* d'incenso e d'amomo (e l'inversione del nesso soggetto-complemento di specificazione accentua la rarità di quel cibo singolare) e quello della morte dell'uccello fra gli incensi, efficacemente materializzato, secondo il tipico gusto dantesco del concreto, nell'audacissima immagine delle *ultime fasce*" (Maier).

109 erba né biada in sua vita non pasce,
ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,
e nardo e mirra son l'ultime fasce.

112 E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch'a terra il tira,
o d'altra oppilazion che lega l'omo,

112. E quale è colui (l'epilettico) che cade, e non ne conosce il perché (*non sa como*), a causa di un assalto di demoni (*per forza di demon*) che lo fa precipitare (*il tira*) a terra, o di un altro impedimento (*oppilazion*; ostruzione delle funzioni vitali) che lo paralizza (*legu*).



- 115 quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito della grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira;
- 118 tal era il peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quant' è severa,
che cotai colpi per vendetta croscial
- 121 Lo duca il domandò poi chi ello era;
per ch'ei rispuose: «lo piovvi di Toscana,
poco tempo è, in questa gola fera.
- 124 Vita bestial mi piacque e non umana,
sì come a mul ch' i' fui; son Vanni Fucci
bestia, e Pistoia mi fu degna tana».
- 127 E io al duca: «Dissi che non mucci,
e domanda che colpa qua giù 'l pinse;
ch' io 'l vidi uomo di sangue e di crucci».
- 130 E 'l peccator, che 'ntese, non s' infinse,
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,
e di trista vergogna si dipinse;
- 133 poi disse: «Più mi duol che tu m' hai colto
nella miseria dove tu mi vedi,
che quando fui dell'altra vita tosto.
- 136 Io non posso negar quel che tu chiedi:
in giù son messo tanto perch' io fui
ladro alla sagrestia de' belli arredi,

Inferno XXIV, 124

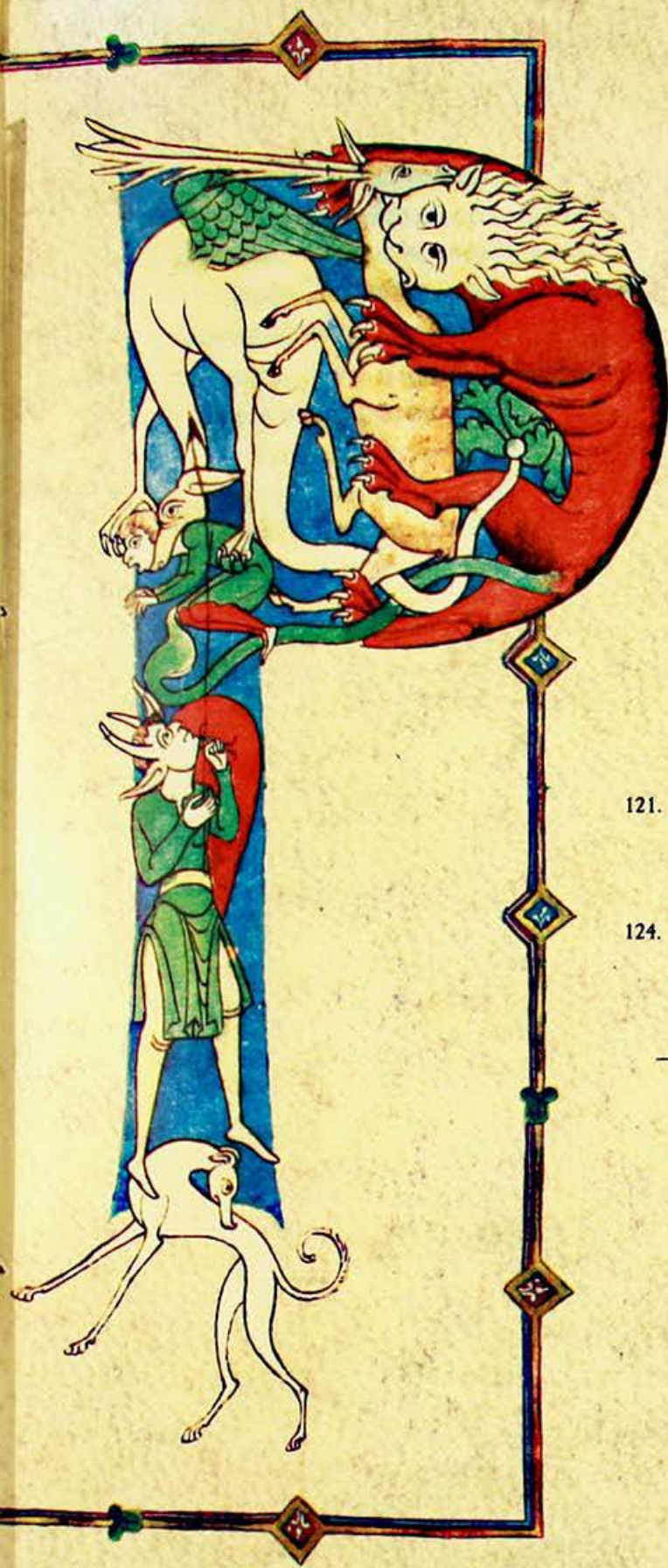
"Moralla in Job"
di San Gregorio Magno.
Min. francese - sec. XII -
(Diglone,
Biblioteca Publica -
Ms. 173 - f. 103 v)

115. il quale, quando si rialza, si guarda
attorno del tutto disorientato (smarri-
to) a causa del grande dolore che ha
sofferto, e mentre guarda sospira,

118. tale era il peccatore quando si rialzò
(levato poscia). Oh quanto è severa la
potenza di Dio, la quale per punizio-

ne scaglia (croscia) tali colpi!

Dopo le immagini suggerite al Poeta
dalla frequentazione di testi letterari -
immagini che traggono gran parte della
loro carica suggestiva dal riferimento
ad epoche e culture lontane - ecco una
immagine che esprime, in termini di



Inferno XXIV, 124

"Moralia in Job"
di San Gregorio Magno.
Min. francese - sec. XII -
(Digione,
Biblioteca Pubblica -
Ms. 173 - f. 7 r)

estrema precisione, un diretto contatto con la realtà. I punti di più vigoroso rilievo della similitudine sono posti all'inizio e alla fine e si corrispondono sia per la posizione nel verso (occupano il secondo emistichio dei versi 112 e 117) sia per la loro funzione (in un periodo ordinato secondo una rigorosa subordinazione, e non sa como... e guardando sospira rappresentano i momenti di più viva immediatezza, di maggiore aderenza da parte del Poeta all'oggetto della sua visione). Fra le subordinate il ritorno insistente delle relative (di cui due armonicamente si bilanciano, conferendo alla terzina 115 una particolare eleganza) mira a circostanziare nei suoi dettagli il quadro, a conferirgli il crisma dell'oggettività. Lo stesso scopo ha l'enunciazione delle possibili cause del fenomeno considerato, in merito alle quali il Poeta non si pronuncia e che separa, ponendole sullo stesso piano, per mezzo della particella disgiuntiva o.

121. Virgilio gli chiese poi chi fosse: onde egli rispose: « Io precipitai (piovvi) dalla Toscana, poco tempo fa, in questa bolgia (goia) crudele.
124. Trovai di mio gradimento una vita da bestia, non da uomo, degna del bastardo (mul) che fui: sono Vanni Fucci, la bestia, e Pistoia fu il mio degno covo ».

Vanni, figlio illegittimo del nobile Fuccio dei Lazzari di Pistoia, militò nel partito dei Neri e prese parte alle lotte civili che insanguinarono la sua città. Condannato in contumacia per omicidi e rapine nel 1295, si ritirò nel castello di Lizzano, da dove alcuni mesi dopo rientrò in Pistoia per distruggere le case dei Bianchi. Era stato al servizio del comune di Firenze nella guerra contro Pisa (1289-1293) e forse Dante lo conobbe in quell'occasione. Il Poeta lo colloca nella bolgia dei ladri perché gli attribuisce il furto, avvenuto nel dicembre 1292 o nel gennaio 1293, delle statue d'argento della Vergine e degli Apostoli custodite nella cappella di Sant'Jacopo del duomo di Pistoia. Del furto furono incolpati un certo Rampino Foresi, poi proscioltto, e, in un secondo tempo, il notaio Vanni della Monna, che fu condannato a morte e l'impiccato Vanni Fucci morì nel 1300. La figura di Vanni Fucci ha una sua tragica grandezza. Molti critici hanno veduto in lui il più diabolico fra i personaggi dell'*Inferno*. Per il De Sanctis le prime parole che il dannato rivolge a Dante costituiscono "una professione di bestialità". Scrive il De Sanctis:

"Era riservato a Vanni Fucci il dire: io piovvi... il personalizzare questo verbo, lo scegliere una immagine impersonale, nella quale egli annega la sua propria persona. Vita bestial mi piacque; e non se ne accontenta, e vi aggiunge la vita umana a contrapposto ed esclusione. Siccome a mul ch'io fui: alla degradazione dell'anima aggiunge la degradazione della sua origine: egli si proclama bastardo e la espressione è degna della sua intenzione: l'immagine ch'egli sceglie è quella del mulo... Un uomo direbbe: « Pistoia fu mia patria »; Vanni Fucci bestia soggiunge: *Pistoia mi fu degna tana*".

127. E io a Virgilio: « Digli di non sgusciar via (che non mucci), e chiedigli quale peccato lo spinse (pinse) quaggiù; poiché io lo conobbi come uomo sanguinario e rissoso ».
130. E il peccatore, che capì, non esitò (s'infuse), ma rivolse verso di me l'animo e lo sguardo, e arrossì (si dipinse) di malvagia vergogna;
133. poi disse: « Provo più dolore per il fatto che tu mi abbia sorpreso (colto) nella condizione miseranda nella quale mi vedi, di quello che provai morendo (che quando fui dell'altra vita tolto).

La terzina 133 riecheggia le parole che Farinata rivolge a Dante dopo l'intermezzo rappresentato dal colloquio del Poeta con Cavalcante: *s'elli han quell'arte... male appresa, ciò mi tormenta più che questo letto*. Vanni Fucci si è definito bestia (era questo il soprannome che gli era stato dato in vita) e con gioia perversa ha ribadito a Dante la sua inumanità. Ma nel rossore che gli si dipinge sul volto allorché si vede costretto a confessare di essere stato, oltre che un violento (di ciò se ne era fatto un vanto), anche un ladro, e nell'energica dichiarazione del suo rammarico (che quando fui dell'altra vita tolto) si esprime una pena umana ed un apprezzamento non pervertito dei valori morali. I versi 133-135, se non fanno di questo dannato un magnanimo come il grande eretico ghibellino del canto decimo, rivelano in lui la presenza di una coscienza ed un cupo, insanabile dolore. Per liberarsi da questo dolore egli cercherà di fare del male (profetizzando a Dante una sconfitta dei Bianchi).

136. Non posso ricusarti quello che mi chiedi: sono collocato così in basso perché fui ladro nella sagrestia riccamente addobbata (de' belli arredi).

139. e il furto fu allora (già) ingiustamente attribuito (apposto) ad altri. Ma affinché tu non gioisca per avermi veduto in questo stato (di tal vista), se

Inferno XXIV, 140

La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 160 v)



mai uscirai dall'inferno (luoghi bui),

142. presta attenzione (apri li orecchi) alla mia profezia, e ascolta: Pistoia dapprima si svuota (si dimagra) dei Neri (scacciati nel 1301 dai Bianchi): in seguito Firenze cambia (i Bianchi verranno banditi dopo l'entrata in città di Carlo di Valois, perché con il suo appoggio i Neri sostituiranno al potere il partito avversario) popolazione e forme di governo (modi).

145. Marte fa uscire (tragge) dalla val di Magra un fulmine (vapor) avvolto (involuto) in nuvole cupe; e con travolgente e aspra (aspra) tempesta

148. si combatterà (fia combattuto) a Campo Piceno; per cui esso vigorosamente (repente) dissiperà le nubi (la nebbia), in modo che ogni Bianco ne sarà colpito (feruto).

151. E ho detto ciò perché ti debba far male (doler)! »

Nello stile oscuro delle profezie Vanni Fucci predice a Dante la sconfitta dei Bianchi pistoiesi ad opera di Moroello Malaspina, marchese di Giovagallo (il vapor che il dio della guerra, Marte, fa uscire dalla val di Magra), e dei suoi alleati Neri, lucchesi e fiorentini (i torbidi nuvoli in cui è avvolto), avvenuta nel territorio di Pistoia (sopra Campo Piceno). Dante, come molti suoi contemporanei, identifica erroneamente l'Ager Picenus di cui parla Sallustio (Catilinaria LVII) con il territorio pistoiese. In coerenza con lo sviluppo

139 e falsamente già fu apposto altrui.
Ma perché di tal vista tu non godi,
se mai sarai di fuor da' luoghi bui,

142 apri li orecchi al mio annunzio. e odi:
Pistoia in pria de' Neri si dimagra:
poi Firenze rinnova gente e modi.

145 Tragge Marte vapor di Val di Magra
ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetuosa e agra

148 sopra Campo Picen fia combattuto;
ond'ei repente spezzerà la nebbia,
sì ch'ogni Bianco ne sarà feruto.

151 E detto l'ho perché doler ti debbia!»

metaforico di questa predizione la battaglia tra Neri e Bianchi è veduta come una tempesta. Moroello Malaspina condusse fra il 1302 e il 1306 una guerra contro Pistoia governata dai

Bianchi, che ebbe nella presa del castello di Serravalle (1302) e in quella di Pistoia i suoi episodi più notevoli. Non è certo a quale di questi due eventi alluda Vanni Fucci nella sua profezia.



Inferno, Canto XXV

Dopo aver predetto a Dante la sconfitta dei Bianchi ad opera di Moroello Malaspina, Vanni Fucci alza le mani in un gesto osceno contro Dio, ma due serpenti si avventano immediatamente contro di lui, ponendo termine all'ostentazione di tanta superbia. Il ladro pistoiese, con le braccia e il collo chiusi nelle loro spire, fugge inseguito dal centauro Caco, colpevole anche quest'ultimo di furto eseguito con frode. Tre dannati vengono nel frattempo a fermarsi sotto l'argine roccioso dal quale i due pellegrini hanno assistito alla trasformazione di Vanni Fucci in cenere, alla sua riconversione in figura di uomo, alla sua punizione ad opera dei serpenti. Nuove, più allucinanti metamorfosi si svolgono sotto i loro occhi. Un serpente munito di sei piedi si lancia contro uno di questi ladri e si abbarbica al suo corpo come l'edera ad un albero. Come se fosse di cera la forma umana si trasferisce in quella del serpente, mentre questa, a sua volta, si perde in quella dell'uomo. Il risultato di questa innaturale fusione è un mostro dall'aspetto indefinibile, che incomincia a percorrere in silenzio, con lento passo, il fondo della bolgia. Non appena questa metamorfosi si è compiuta, un serpentello - che è uno dei peccatori già trasformati - con la velocità di un fulmine trafigge l'ombelico ad un altro dei tre ladri, ricadendo poi a terra davanti a lui come privo di forze, stregato. Mentre il serpente e l'uomo si guardano negli occhi attraverso il fumo che, uscendo dalla bocca del rettile si scontra con quello che si sprigiona dalla ferita dell'uomo, avviene la terza delle trasformazioni della settima bolgia, quella che nessuno dei poeti antichi è riuscito ad immaginare: l'uomo assume a poco a poco le fattezze del serpente che gli sta davanti, questo si trasforma nel dannato che ha ferito. La pena di coloro che in vita privarono il prossimo di beni materiali sui quali non potevano accampare alcun diritto, è di essere privati del solo bene inalienabile di cui, per legge di natura, un uomo può disporre: la propria figura umana.

INTRODUZIONE CRITICA

Il tratto più saliente della figura di Vanni Fucci non è, come vorrebbero alcuni studiosi, la bestialità allo stato puro (in altre parole: l'assenza in lui di qualsiasi sensibilità morale) quanto piuttosto la consapevolezza esasperata di questa bestialità, un dolore che non trova misure umane cui adeguarsi, una disperazione che arriva a prescindere dal mondo, dagli esseri, dai valori, per negare direttamente, in Dio, il loro principio. Poiché la superbia del ladro pistoiese ricorda al Poeta quella di Capaneo, il parallelo tra il personaggio di Vanni Fucci e quello del *grande* che *cadde a Tebe giù da' muri* è divenuto un luogo comune della critica dantesca. Ciò che occorre tuttavia rilevare non sono tanto gli aspetti che accomunano queste due figure di dannati, quanto i tratti che li distinguono. Capaneo esprime una concezione ancora fondamentalmente precristiana del senso della nostra presenza nel mondo. Sulla base delle suggestioni classiche (Stazio), Dante propone nell'episodio del canto XIV la contrapposizione, tipica della tragedia antica, dell'eroe al fato, della volontà cosciente (*qual io fui vivo, tal son morto*) - che in sé sola trova il proprio sostegno, la propria legittimazione ultima - all'arbitrio del mondo e degli eventi. Questa contrapposizione, mentre esalta al massimo la grandezza dell'uomo, finisce col separarlo dal senso dell'essere in generale, ne rende incomprensibili, assurde, l'origine e la destinazione: tra uomo e mondo, nella concezione tragica del paganesimo, esiste un divario incolmabile. Capaneo dipinge Giove, Vulcano, i Ciclopi, in chiave ironica: l'universo intero, campo nel quale agiscono forze smisurate ma cieche, volte alla sopraffazione reciproca più che ad un armonico coesistere (l'Olimpo, come lo vede il grande vinto, somiglia più ad un caos che ad un cosmo), è colto dal panico, esita, rivela la propria insufficienza (*non ne potrebbe aver vendetta allegra*) di fronte alla razionalità che nell'eroe si manifesta e lo sottopone a giudizio. In Capaneo non c'è scissione interiore, ma limpida coerenza. La sua colpevolezza è tale soltanto agli occhi di Dante, il quale, dopo essere stato colpito dalla sua statura morale (l'essere indomabile, il *grande*, colui che non si piega), la nega violentemente, attraverso le parole di Virgilio, in nome di una concezione superiore. Un cristiano non può vedere infatti nel mondo solo il dispiegarsi dell'irrazionale e nell'uomo la negazione, intransigente ed astratta, di questo irrazionale, ma considera mondo e uomo radicati in una stessa sapienza che li trascende e volti a recuperare, attraverso l'errore e il dolore, il senso della loro perfezione originaria.

Ciò che distingue in primo luogo Vanni Fucci da Capaneo è la piena consapevolezza che il primo ha della propria miseria morale: in lui la giustizia divina opera anzitutto dall'interno, come incancellabile rimprovero

della coscienza. La sua sfrontata autoglorificazione iniziale (*son Vanni Fucci bestia...*) non è in alcun modo contraddetta dalla vergogna (*e di trista vergogna si dipinse*) che lo coglie in un secondo tempo, originandosi entrambe entro uno stesso abisso di disperazione, nel consenso, che il dannato non può rifiutare (se non, per un attimo - sfuggendo a se stesso - attraverso l'irrazionalità della bestemmia), alla giustizia della condanna infertagli da Dio. Vanni Fucci cerca di evadere dalla prigione della propria coscienza prima attraverso il male che la sua profezia è destinata ad arrecare a Dante (*e detto l'ho perché doler ti debbia!*), poi, con scatto imprevedibile e assurdo, attraverso il gesto sacrilego delle *fiche*, accompagnato dalla sua apostrofe a Dio.

Se proprio nell'affermazione che, con parole e con atti, Vanni Fucci fa della propria natura inumana, lo spirito è continuamente presente a se stesso e i valori etici dolorosamente illuminano la coscienza di questo peccatore, ai ladri fiorentini, protagonisti del canto XXV, "l'arte del poeta ha negato qualsiasi tratto di individuazione umana". Nel ladro pistoiese "lo spirito muore nell'abrutimento dopo essersi esaltato; qui lo spirito è morto e non rimane se non la materia eternamente affaticata da una necessità che pare meccanica" (Rossi-Frascino).

La tonalità del canto XXV è stata magistralmente aditata dal Momigliano - in un suo saggio del 1916 - nello smarrimento del Poeta di fronte al perdersi di ciò che è peculiarmente umano (forma del corpo, capacità di esprimersi, coscienza) nella materia.

"Sotto la fredda malia della nitida metamorfosi palpita, muto, tremendo, religioso, il dramma dell'anima che si smarrisce nel corpo bruto. La precisa materialità di quelle descrizioni, la mancanza di ogni suggestione sentimentale, non sono che il mezzo onde si rileva la silenziosa morte dello spirito."

Ma la religiosità dantesca non è mai disgiunta dalla fermezza di un lucido possesso intellettuale. Il tema delle metamorfosi cantate da Ovidio e Lucano acquista, nel canto dei ladri, una dimensione ignorata dagli antichi, non solo per la presenza in esso degli elementi religioso e morale, ma anche per il fatto di essere ripensato in chiave scientifico-dottrinale. La favola antica perde ogni vaghezza di contorni, per essere sottoposta al vaglio di una mentalità logica, incurante dello scintillio delle apparenze. Tradotto nei termini della filosofia aristotelica, il mito si rivela incredibile, fallace (cfr. in particolare i versi 100-102), ma il Poeta - secondo quanto ha chiaramente mostrato il Mattalia - lo corregge "di un nuovo attributo di credibilità o verosimiglianza dedotto dal postulato teologico che Dio, *quei che puote*, può realmente, con la sua *divina arte*, operare infrangendo le barriere delle leggi naturali. Restando così salvo... il valore divinatorio che la cultura medievale... riconosceva alle favole dei grandi poeti pagani".

1. Non appena ebbe finito di parlare il ladro levò entrambi i pugni col pollice sporgente fra l'indice e il medio (*le mani alzò con amendue le fiche*), gridando: «Prendi, Dio, poiché rivolgo a te questo gesto!»

A proposito dello sconcio gesto di Vanni Fucci può essere utile ricordare quanto scrive nella sua *Cronaca* (VI,

5) il Villani: sulla rocca pistoiese di Carmignano "avea una torre alta settanta braccia, e ivi due braccia di marmo che faceano con le mani le fiche a Firenze". Nel suo commento il Tommaseo dà notizia di una disposizione dello statuto di Prato, in base alla quale chi avesse compiuto questo gesto verso un'immagine di Dio o della Vergine doveva pagare "dieci lire per

ogni volta: se no, frustato".

Il gesto imprevedibile e gratuito del ladro - il quale, dopo essersi fatto, per predire al suo avversario politico la sconfitta dei Bianchi, "solenne e severo come un profeta", "apostrofa brevemente Dio, con irridente familiarità, come chiamerebbe per nome un suo degno compagno o avversario di risse e di alterchi" (Ferrero-Chimenz) - è in questi termini motivato dal Torraca: "Vanni Fucci... al termine della sua profezia... è così pieno di maligna soddisfazione, e insieme, così eccitato, da osar di rivolgersi contro Dio stesso... Non godrà Dante di averlo veduto, e non deve godere Dio di averlo messo tanto giù; e che monta la condanna e la pena, se egli ha potuto quasi infiggere un pugnale nel cuore di quel vivo, di quel Bianco, di quel suo nemico?"

La Commedia, Inferno. "Incipit" del canto XXV - Min. del sec. XV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Ottob. Lat. 2863 - f. 103 v)



Canto XXV

- 1 Al fine delle sue parole il ladro
le mani alzò con amendue le fiche,
gridando: «Togli, Dio, ch'a te le squadrol!»
- 4 Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,
perch'una li s'avvolse allora al collo,
come dicesse "Non vo' che più diche";
- 7 e un'altra alle braccia, e rilegollo,
ribadendo se stessa sì dinanzi,
che non potea con esse dare un crollo.

4. Da allora in poi (da *indi in qua*) i serpenti mi divennero cari (*amiche*), poiché uno gli si attorcigliò in quello stesso istante al collo, come per dire: "Non voglio che parli oltre",
7. ed un altro alle braccia, e lo legò nuovamente (*rilegollo*), congiungendo con tale forza capo e coda (*ribadendo se stessa* sì) sul suo davanti, che (il dannato) non poteva con esse fare alcun movimento (*dare un crollo*).

Il significato del termine «amicizia» è in Dante assai vicino a quello di «affetto», «amore». Più forte dell'istintivo orrore che l'uomo prova alla vista del serpente è nel Poeta la riconoscenza per gli strumenti della giustizia divina, che pongono fine al blasfemo rovesciamento di ogni valore.

10. Ahi Pistoia Pistoia, perché non declidi (*sranzi*) di ridurti in cenere in modo

da non esistere più (*più non duri*), dal momento che superi nel fare il male i tuoi fondatori (*io seme tuo*)?

Secondo una leggenda assai diffusa nel Medioevo i fondatori di Pistoia erano stati i soldati dell'esercito di Catilina, per cui, come scrive il Villani, "non è da maravigliarsi se i Pistolesi sono stati e sono gente di guerra, fieri, crudeli, intra loro e con altrui, essendo stratti dal sangue di Catellina" (Cronaca I, 32). Per quel che riguarda l'invettiva di Dante contro questa città, essa, come fa notare il Tomaselli, appare perfettamente legittimata nel quadro dei principii giuridici medievali, secondo i quali tutti i cittadini di un comune erano ritenuti corresponsabili del reato compiuto da uno di loro. Il tono di quest'apostrofe riecheggia quello dei profeti dell'Antico Testamento; l'augurio espresso dal Poeta è una risposta indiretta alla profezia di Vanni.

13. In nessuno dei tenebrosi cerchi infernali vidi mai un dannato così superbo verso (*in*) Dio, neppure colui (Capaneo) che precipitò dall'alto delle mura di Tebe.

L'accento a Capaneo, fatto attraverso una perifrasi che richiama l'attenzione del lettore non sulla superbia di questo personaggio, ma sul momento in cui questa superbia si dimostrò insufficientemente fondata (la caduta dalle mura di Tebe), mette in luce il carattere assolutamente disumano, non ridicibile neppure alle proporzioni del mito, dell'empietà di Vanni Fucci. "Capaneo spunta l'asprezza del proprio sarcasmo tra le pieghe della sua magniloquenza; Lucifero è un vinto, un grande vinto, che nella coscienza della propria impotenza goccia tutta l'amarrezza del proprio dolore: Satana di quell'inferno è Vanni." (Cosmo) Molto persuasive le seguenti osservazioni del Sapegno: "Proiettata su uno sfondo di vicende e di costumi moderni, ritratti con immediatezza realistica; resa più torbida e insieme più intensa dalla presenza di una feroce passione politica, che coinvolge anche lo stato d'animo dello spettatore; la ribellione di Vanni Fucci si svolge secondo una linea di tensione drammatica e di esasperato movimento, che nettamente si contrappongono, sul piano artistico, alla costruzione immobile e prevalentemente scultorea della figurazione di Capaneo".

16. Quello fuggi senza più dire parola (*verbo*); ed io scorsi un centauro gonfio d'ira avanzare gridando: «Dov'è, dov'è quel ribelle (*l'acerbo*)?»
19. Non credo che la Maremma abbia tante serpi, quante quello aveva sulla groppa fin dove cominciano le fattezze umane (*nostra labbia*).

22. Sopra le sue spalle, dietro la nuca (*coppa*), stava un drago con le ali aperte; e questo investiva col fuoco (che vomitava dalla bocca) chiunque s'imbatteva (*s'intoppa*) in lui.

25. Virgilio disse: «Costui è Caco, il quale nella spelunca (*sotto il sasso*) sul monte Aventino molte volte fu autore di sanguinose stragi (*laco*: lago).

28. Non percorre la medesima strada dei suoi simili (posti a guardia del primo

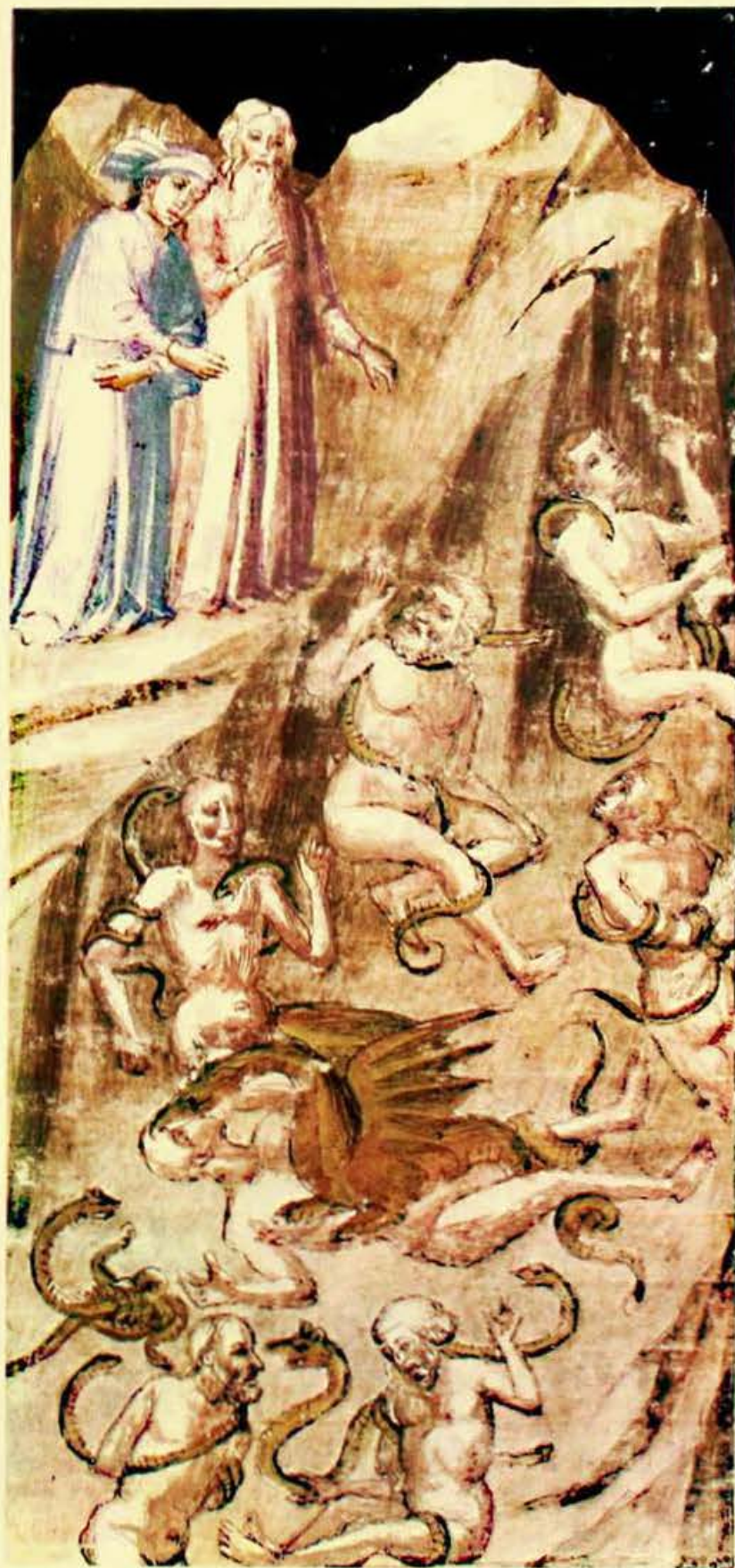
girone dei violenti), a causa del furto che compì con l'inganno della grande mandria che ebbe a portata di mano;

31. per questo le sue azioni scellerate (*biace*) ebbero termine sotto la clava di Ercole, il quale probabilmente gli assestò cento colpi, mentre egli non riuscì a sentirne nemmeno dieci».

Il centauro Caco, figlio di Vulcano, si servi della frode, oltre che della violenza, come specifica Virgilio in un

Inferno XXV,
4-9

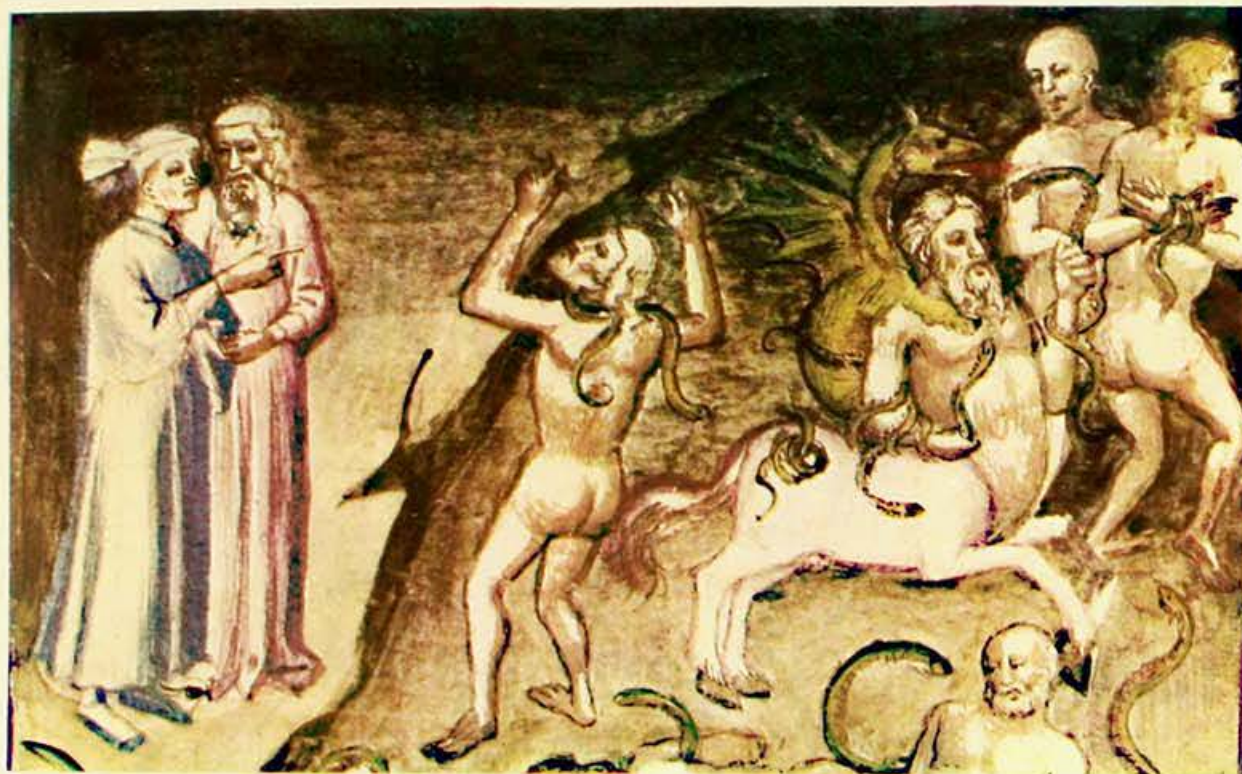
La Commedia,
Inferno.
Min. del sec.
XIV-XV.
(Roma,
Biblioteca
Vaticana -
Ms. Vat.
Lat. 4776 -
f. 81 r)



passo dell'*Eneide* (VIII, verso 206), per derubare Ercole di alcune gioven. che e di alcuni tori facenti parte dell'armento che era stato di Gerione. Infatti per far perdere le proprie tracce Caco trascinò il bestiame rubato per la coda, facendolo camminare all'indietro fino alla propria spelonca. Questo è il motivo per il quale non si trova insieme con gli altri centauri a guardia del girone in cui sono puniti, insieme con gli omicidi, coloro che rubarono usando la sola violenza. La figura semi-

umana e semiferina descritta da Virgilio è deformata da Dante, con la aggiunta del groviglio di serpi e del drago che vomita fuoco, secondo un gusto tipicamente medievale. Essa risulta, rispetto all'originale virgiliano, più terribile e più grottesca ad un tempo. La presentazione ironica della sua morte ad opera di Ercole (l'ironia è in un avverbio - forse - e nella simmetrica contrapposizione dei due emistichi del verso 33, per cui a diè corrisponde senti, a cento, diece) non si risolve in

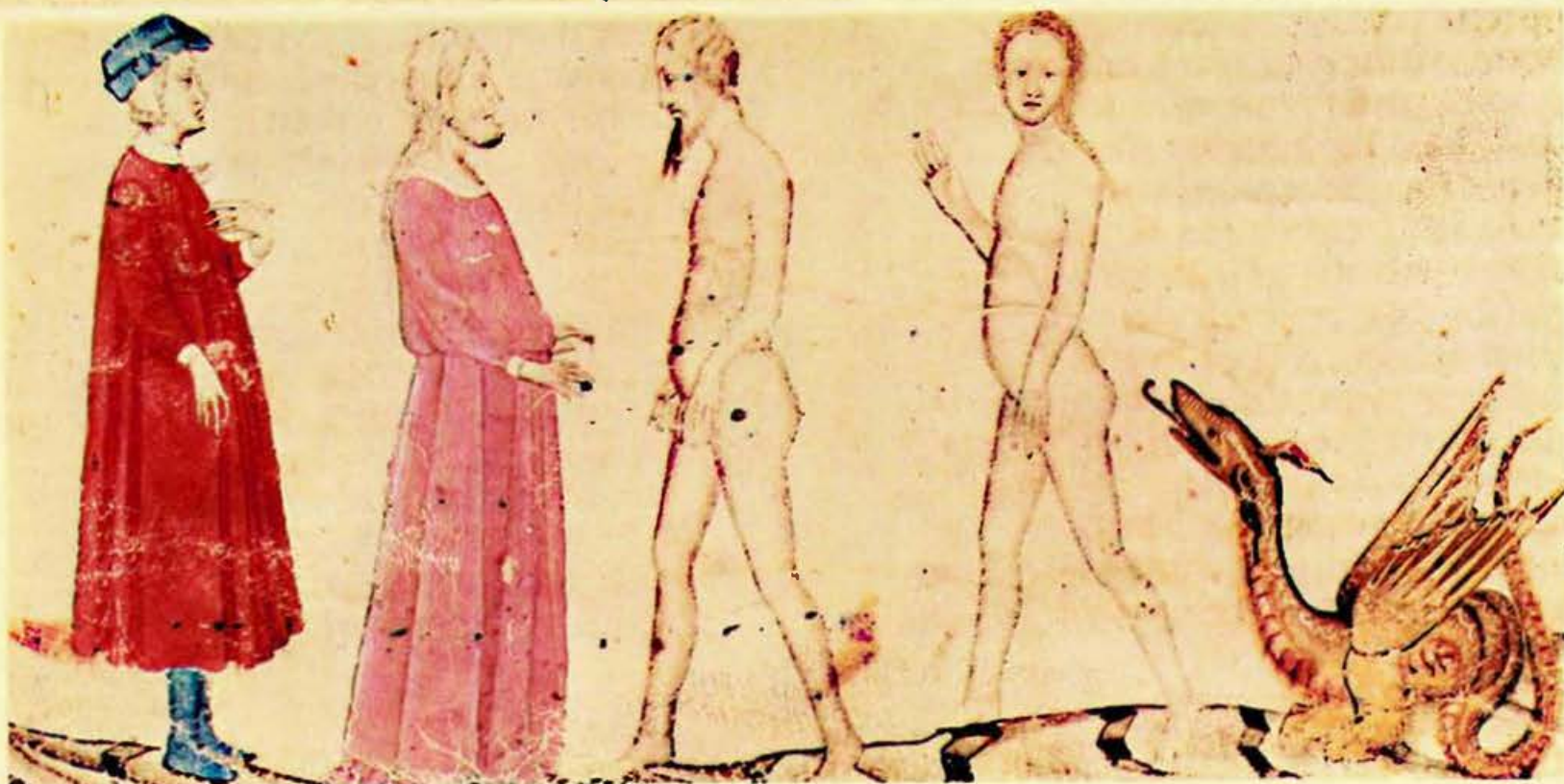
una semplice arguzia, al livello di un malizioso, ma in fondo innocente, gioco di parole. Per V. Rossi "c'è nella frase un po' d'arguzia irrisoria"; per il Torraca: "L'osservazione di Virgilio ha dell'arguto, e fa sorridere con la chiusa che non si aspetterebbe"; analogo è il punto di vista espresso nella loro monografia su questo canto dal Ferrero e dal Chimenz. Più nel giusto appare il Momigliano allorché vede in essa l'espressione di una "vitalità vigorosa", di una "rudezza vichiana".



Inferno XXV, 22-24

La Commedia, Inferno.
Min. del sec. XIV-XV.
(Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 85 r)

- | | |
|--|---|
| <p>10 Abi Pistoia, Pistoia, ch'è non stanzi
d'incenerarti sì che più non duri.
poi che in mal fare lo seme tuo avanzi?</p> <p>13 Per tutt' i cerchi dello 'nferno scuri
non vidi spirto in Dio tanto superbo,
non quel che cadde a Tebe giù da' murt.</p> <p>16 El si fuggì che non parlò più verbo;
e io vidi un centauro pien di rabbia
venir chiamando: «Ov' è, ov' è l'acerbo?»</p> <p>19 Maremma non cred' io che tante n'abbia,
quante bisce elli avea su per la groppa
infino ove comincia nostra labbia.</p> | <p>22 Sovra le spalle, dietro dalla coppa,
con l'ali aperte li giacea un draco;
e quello affuoca qualunque s' inloppa.</p> <p>25 Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,
che sotto il sasso di monte Aventino
di sangue fece spesse volte laco.</p> <p>28 Non va co' suoi fratei per un cammino,
per lo furto che frodolente fece
del grande armento ch'elli ebbe a vicino;</p> <p>31 onde cessar le sue opere bieche
sotto la mazza d' Ercole, che forse
li ne diè cento, e non senti le diece».</p> |
|--|---|



Inferno XXV, 49-51

La Commedia, Inferno. Min. gottesca -
sec. XIV - (Venezia, Biblioteca
Marciana - Ms. 276 Cl. IX - f. 18 v)

34. Mentre diceva queste cose, ecco che
(ed) Ciacco passò oltre (trascorse) e tre
ombre vennero sotto il luogo in cui
ci trovavamo, delle quali né io né Vir-
gilio ci accorgemmo,

37. se non quando gridarono: «Chi siete
voi?»: onde il nostro discorrere cessò
(nostra novella si ristette), e da quel
momento in poi (poi) facemmo atten-
zione (intendemmo) soltanto a loro.

40. Io non li riconoscevo: ma accadde (ei
seguette), come suole accadere casual-
mente (per alcun caso), che uno di
loro dovesse fare il nome di un altro
(che l'un nominar un altro convenette),

43. dicendo: «Dove sarà rimasto Cian-
fa?»: per la qual cosa io, affinché Vir-
gilio prestasse attenzione, gli feci segno
di tacere (mi puosi il dito su dal mento
al naso).

Del fiorentino Cianfa, appartenente alla
famiglia dei Donati, capi dei Neri, con-
sigliere del capitano del popolo per il

34. Mentre che si parlava, ed el trascorse
e tre spiriti venner sotto noi,
de' quai né io né 'l duca mio s'accorse.

37. se non quando gridar: «Chi siete voi?»:
per che nostra novella si ristette,
ed intendemmo pur ad essi poi.

40. Io non li conosceva; ma ei seguette,
come suol seguir per alcun caso,
che l'un nominar un altro convenette,

43. dicendo: «Cianfa dove fia rimasto?»:
per ch' io, acciò che 'l duca stesse attento,
mi puosi il dito su dal mento al naso.

46. Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch' io dirò, non sarà maraviglia,
chè io che 'l vidi, a pena il mi consento.

- 49 Com'io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi all'uno, e tutto a lui s'appiglia.
- 52 Co' piè di mezzo li avvinse la pancia,
e con li anterior le braccia prese;
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;
- 55 li diretani alle cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue,
e dietro per le ren su la ritese.
- 58 Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil' fera
per l'altrui membra avviticchiò le sue.

sesto di porta San Piero nel 1282, un antico commentatore scrive che "sempre si diletto di furare bestie e di robare bottiglie e votare cassette"; ma, a parte questa caratterizzazione faceta che sa di leggenda, si conosce ben poco di questo personaggio.

46. Se tu ora, lettore, sei restio (lento) a credere ciò che dirò, non sarà cosa strana (*maraviglia*), dal momento che io, che ne fui spettatore, consento a malapena a me stesso di crederlo.
49. Mentre tenevo gli occhi rivolti verso di loro (*levate in lor le ciglia*), ecco che (e) un serpente con sei piedi si scaglia contro (*dinanzi*) uno di loro, e aderisce (*s'appiglia*) a lui interamente.
52. Con i piedi centrali gli serrò il ventre, e con quelli anteriori gli afferrò le braccia; poi gli morsicò entrambe le guance;
55. stese i piedi posteriori (*li diretani*) lungo le cosce, e fra queste infilò la coda, e la tese nuovamente su per il suo dorso.
58. Edera non fu mai a tal punto stretta ad un albero, come il mostro spaven-



Inferno XXV, 52-57
La Commedia, Inferno.
Min. giottesca - sec. XIV -
(Venezia, Biblioteca Marciana -
Ms. 276 Cl. IX - f. 18 r)

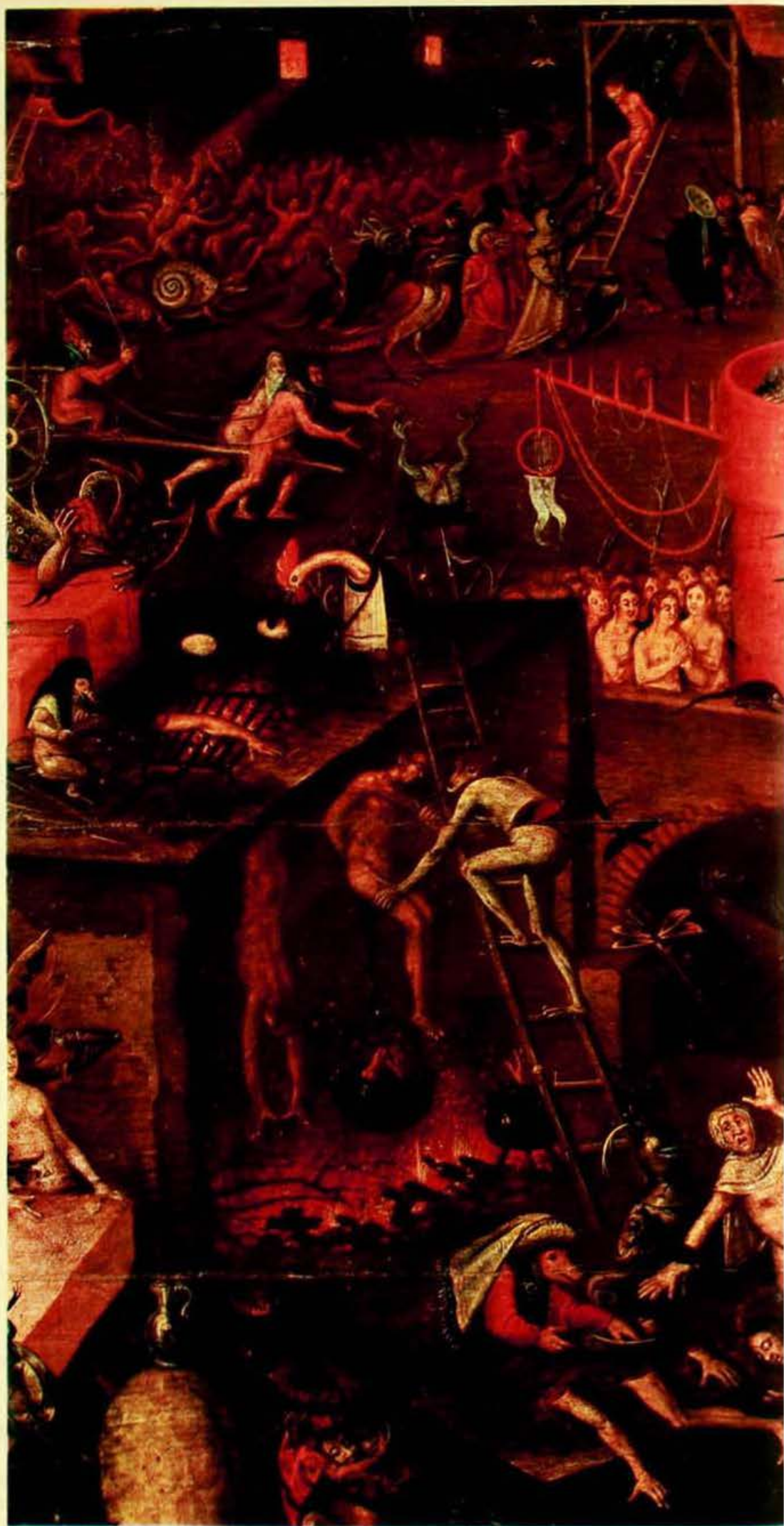
toso avvinse le sue membra a quelle del dannato (*per l'altui membra*).

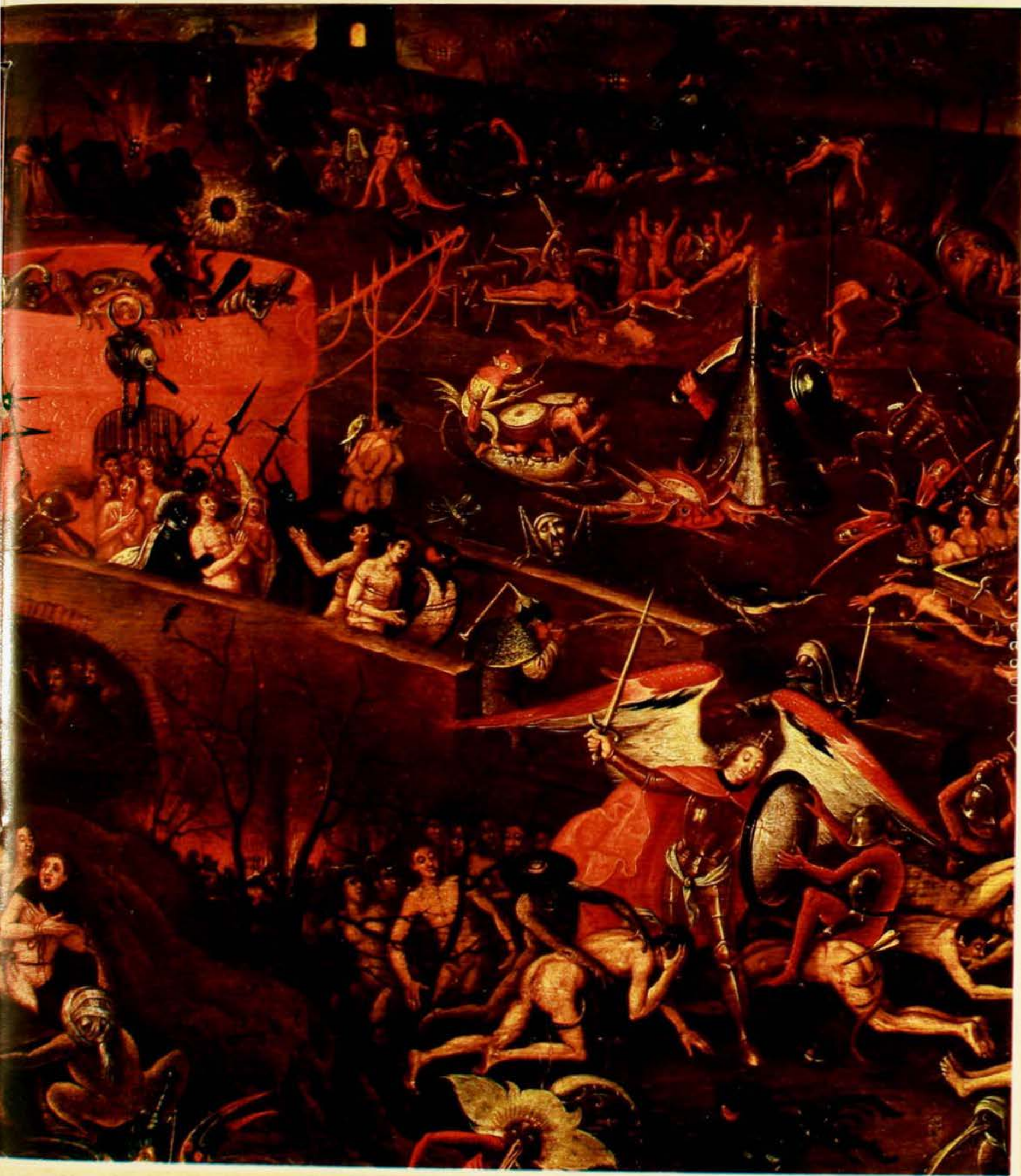
In merito a questa prima metamorfosi del canto, nella quale è stato veduto "il vertice poetico, la chiave di volta dell'episodio" (Ferrero-Chimenz), acutamente osserva il Momigliano: "Sembra una presa di possesso. Il serpente è lo strumento di Dio, della sua giustizia così illuminata ed esatta: senza di questo la sua adesione al corpo del ladro non sarebbe così geometrica, non ci sarebbe, pure in tanto impeto, tanta compostezza... Ogni mossa è diretta ad ottenere la più completa compenetrazione dei due corpi: e nulla potrebbe manifestar meglio del matematico combaciarsi dei due esseri, l'intenzione divina di cancellare nella mostruosa fusione ogni traccia dello spirito umano". La violenta presa di possesso dell'uomo da parte del serpente è "afferzata e ribadita, con urgenza spietata, dai verbi che s'incalzano: *si lancia, s'oppiglia, avvinse, prese, addentò, avviticchiò*. Così gagliarda è questa vitalità ferina, che qualcosa di essa, quasi una prepotenza animalesca, pare trasmessa all'immagine affettuosa e familiare dell'edera che il Poeta prende a paragone" (Ferrero-Chimenz).

61. Dopo che si fusero insieme come fossero stati di cera calda, e mescolarono i loro colori, né l'uno né l'altro sembrava più quello di prima (*quel ch'era*).
64. come sulla superficie della carta (*per*

Il mondo del grottesco e del mostruoso che tanta importanza assume in Dante nei due canti dedicati alla pena dei ladri, per placarsi infine in un'assorta contemplazione del volere divino, crea nell'arte fiamminga, attraverso l'esasperazione delle forme e dei colori, visioni di incubo e di follia.

"Le pene dei dannati al fuoco eterno"
di Hieronymus Bosch (c. 1450-1516).
(Venezia, Palazzo Ducale)





Dante e Virgilio nella bolgia dei ladri.

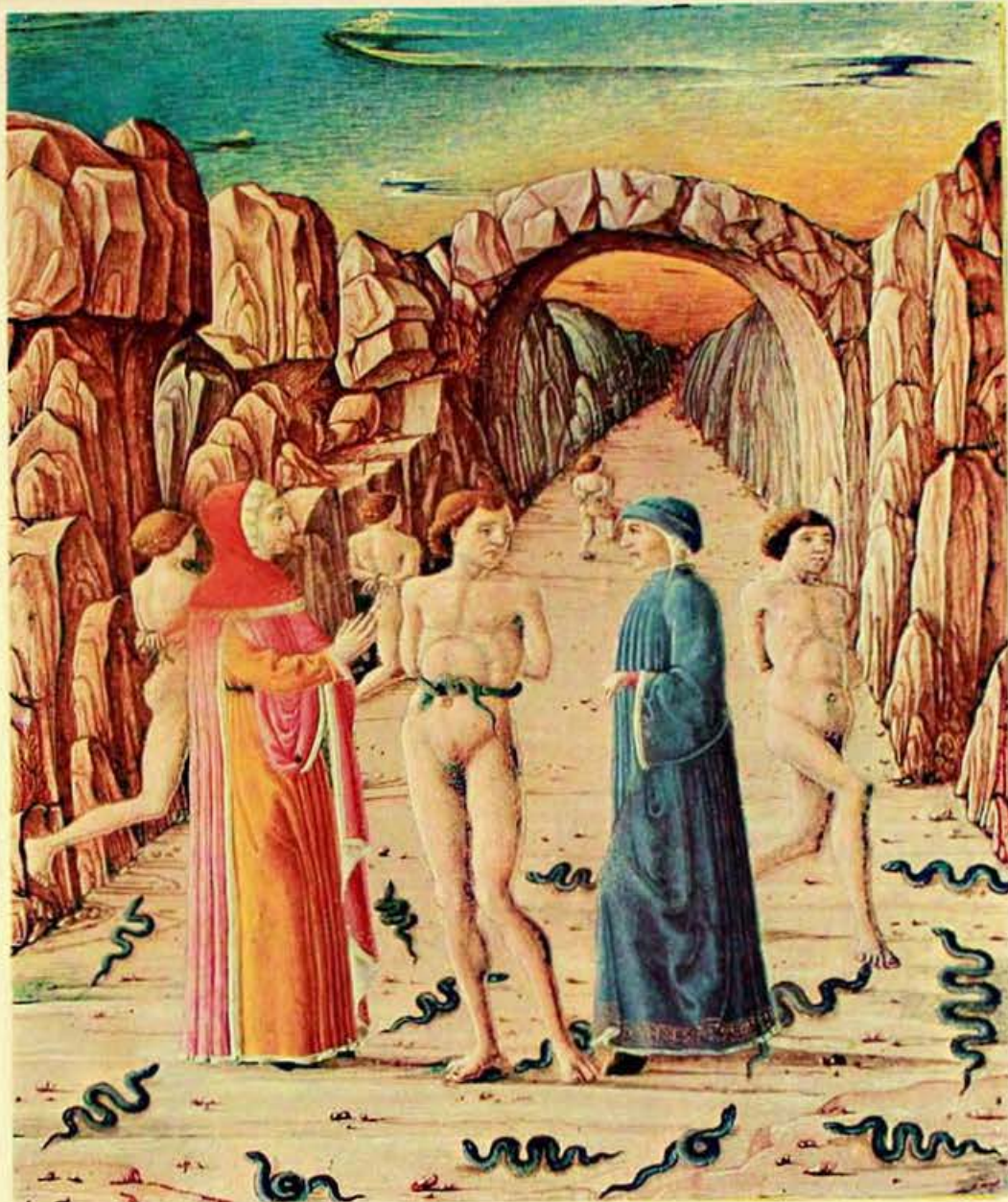
La Commedia, Inferno, Min. Ierrarese -
a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 63 v)

lo papiro suso) si muove (procede),
precedendo la fiamma (innanzi dall'ar-
dore), un colore scuro che non è an-
cora nero e non è più bianco (e 'l
bianco more).

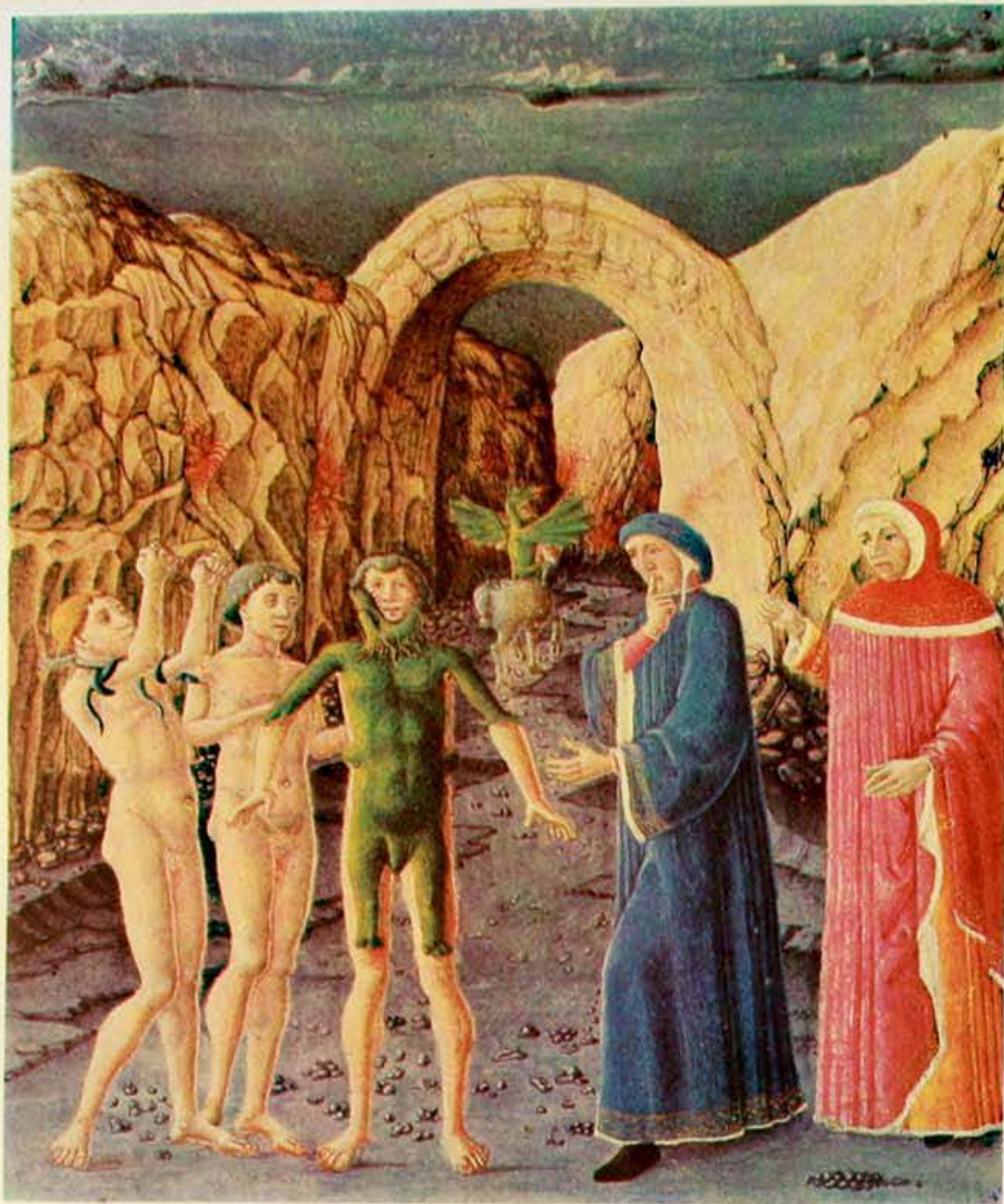
Dopo la violenta aggressione, netta-
mente scandita in ciascuno dei suoi ter-
mini, per cui la distinzione tra agente
e paziente si ripropone, nelle terzine
52 e 55, in ciascun verso, "l'ispirazione
secondando il fatto, da plastica si fa
pittorica" (Momigliano). Dopo la si-
militudine dell'ellera che suggella, de-
finendolo visivamente, l'impeto del ser-
pente, le distinzioni si attenuano, i due
principii di individuazione si offuscano,
i due corpi si fondono, le due forme si
perdono in un che d'indefinito e mai
visto. Questo secondo tempo della me-
tamorfosi è espresso, sintatticamente,
dal sostituirsi della terza persona plu-
rale nei versi 61-62, alla terza persona
singolare delle terzine 52 e 55. "Non
c'è più né aggredito né aggressore: alla
rapida, aspra, tagliente precisione del
principio del quadro succede una len-
tezza e una pietà nascosta", per cui,
ad esempio, la similitudine del papiro,
così riposata e mesta in confronto a
quella dell'ellera, termina con una pa-
rola - more - la quale, "più che al
quadro, ci fa pensare al sentimento,
all'agonia di quelle due forme vive in-
vasate l'una nell'altra, all'angoscia in-
espressa dello spirito umano che muore
confuso colla bestia" (Momigliano).

67. Gli altri due lo osservavano attenta-
mente (riguardavano), e ciascuno gri-
dava: « Ahimè, Agnolo, come ti tras-
formi! Vedi che ormai non sei né due
figure né una sola ».

Su Agnolo Brunelleschi, appartenente
a nobile famiglia fiorentina passata dal
partito ghibellino a quello dei Guelfi ne-
ri, non abbiamo notizie precise, a parte
quelle, umoristiche e poco attendibili,
contenute in una chiosa anonima: "In-
fino picciolo votava la borsa al padre
e alla madre, poi votava la cassetta
alla bottega, e imbolava; poi da gran-
de entrava per le case altrui, e vestiasi
a modo di povero, e faciasi la barba di
vecchio; e però il fa Dante così trasfor-



- 61 Poi s'appiccar come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era,
- 64 come procede innanzi dall'ardore
per lo papiro suso un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.
- 67 Li altri due il riguardavano, e ciascuno
gridava: « Ohmè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno ».
- 70 Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste
in una faccia, ov'eran due perduti.



Metamorfosi nella bolgia dei ladri.

La Commedia. Inferno. Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 66 v)

- 73 Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.
- 76 Ogni primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l' imagine perversa
parea; e tal sen gio con lento passo.
- 79 Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa,
- 82 sì pareva, venendo verso l' epe
delli altri due, un serpentello acceso,
livido e nero come gran di pepe;

mare per il morsi di quello serpente
come fece per furare".

70. Le due teste erano già divenute una
sola, allorché ci apparvero due aspetti
fusi (*miste*) in un unico volto, nel
quale erano due esseri che avevano
smarrito la propria fisionomia (*ou'eran*
due perduti).

Il tema della tristezza e della pietà,
implicito al di là della perspicuità vi-
siva dei termini nelle immagini della
cera e del *papiro*, ed esplicitamente de-
nunziato dal verbo *more* con il qua-
le si chiude il verso 66, riaffiora nel-
l'espressione *perduti* alla fine del verso
72. Il suo significato immediato è: "con-
fusi in modo da non essere più ricono-
scibili". Ma altri significati, appartenen-
ti non più alla sfera delle cose visibili,
fondano questa confusione che gli oc-
chi registrano e della quale la mente
prende atto con terrore: la "perdizio-
ne" di questi due esseri, prima che fi-
sica, è stata metafisica e morale: solo
in quanto morti e dannati (morti
quindi due volte, alla vita fisica e a
quella dello spirito) essi possono per-
dere la propria individualità confonden-
dosi l'uno nell'altro.

73. Dall'unione di quattro strisce (le brac-
cia dell'uomo ed i piedi anteriori del
serpente) ebbero origine le braccia; le
cosce, le gambe, il ventre e il petto
(*casso*) divennero membra mai vedute
prima d'allora.
76. Ogni sembianza precedente (*primaio*)
era lì cancellata (*casso*): la figura de-
forme (*perversa*) aveva l'aspetto (*pa-
rea*) di due cose e di nessuna; e così
se ne andò (*gio*) con lenta andatura.
79. Come il ramarro sotto la grande
sferza del sole nei giorni della Canicola
(dal 21 luglio al 21 agosto), nel passa-
re da una siepe all'altra (*cangiando se-
pe*), sembra un fulmine se attraversa la
strada,
82. così appariva, nel dirigersi verso i ven-
tri (*epe*) degli altri due, un piccolo ser-
pente infuriato (*acceso*), scuro e nero
come un granello di pepe;

85. e trafisse ad uno di loro quel punto del corpo attraverso il quale, quando siamo nel grembo materno (*prima*), riceviamo il cibo: poi cadde disteso per terra davanti a quello.

La rapidità del serpentello (è il ladro Francesco Cavalcanti; cfr. nota ai versi 139-141 e 151), sottolineata dalla similitudine della terzina 79, contrasta fortemente col passo torpido del mostro generatosi davanti agli occhi del Poeta attraverso l'innaturale fusione di due esseri appartenenti a specie diverse. Per un attimo "la malia sembra cessata, fugata l'aria immobile e stregata" (Momigliano). Da notare il contrasto fra l'immobile luce solare (*la gran fersa dei di canicular*) e l'immagine della *folgore*, cui è ricondotto il movimento del ramarro: la stasi sonnolenta della natura è percorsa come da un brivido, da un principio di attività, di vita non rassegnata all'inerzia, da un essere mobilissimo, animato da una volontà sicura.

88. Il trafitto lo guardò, ma non disse nulla; anzi, con i piedi immobili (*fermati*), sbadigliava proprio (*pur*) come se fosse preso da sonno o febbre.

91. Egli guardava il serpente, e questo (guardava) lui: l'uno attraverso la ferita, e l'altro attraverso la bocca emettevano un fumo denso (*fumavano forte*), e i due fumi si mescolavano incontrandosi (*si scontrava*).

Il fumo è il veicolo attraverso il quale si opera la seconda metamorfosi di questo canto. Il Momigliano rileva che esso "è un elemento comune nelle scene magiche: la sua forma indeterminata è come la figurazione concreta della loro anima misteriosa". Il "senso della fascinazione" (durante tutte le fasi della loro reciproca trasformazione il serpente e l'uomo non cessano di guardarsi negli occhi) è reso musicalmente, nella terzina 91, dalla "simmetria tre volte ripetuta della prima parte del verso colla seconda, che incanta lo spirito colla monotonia lievemente sonnolenta del ritmo".

94. Più non si vanti Lucano per il passo in cui tratta (*tocca*) dell'infelice Sabello e di Nassidio, e ascolti attentamente

- 85 e quella parte onde prima è preso nostro alimento, all'un di lor trafisse; poi cadde giuso innanzi lui disteso.

- 88 Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse; anzi, co' piè fermati, sbadigliava pur come sonno o febbre l'assalisse.

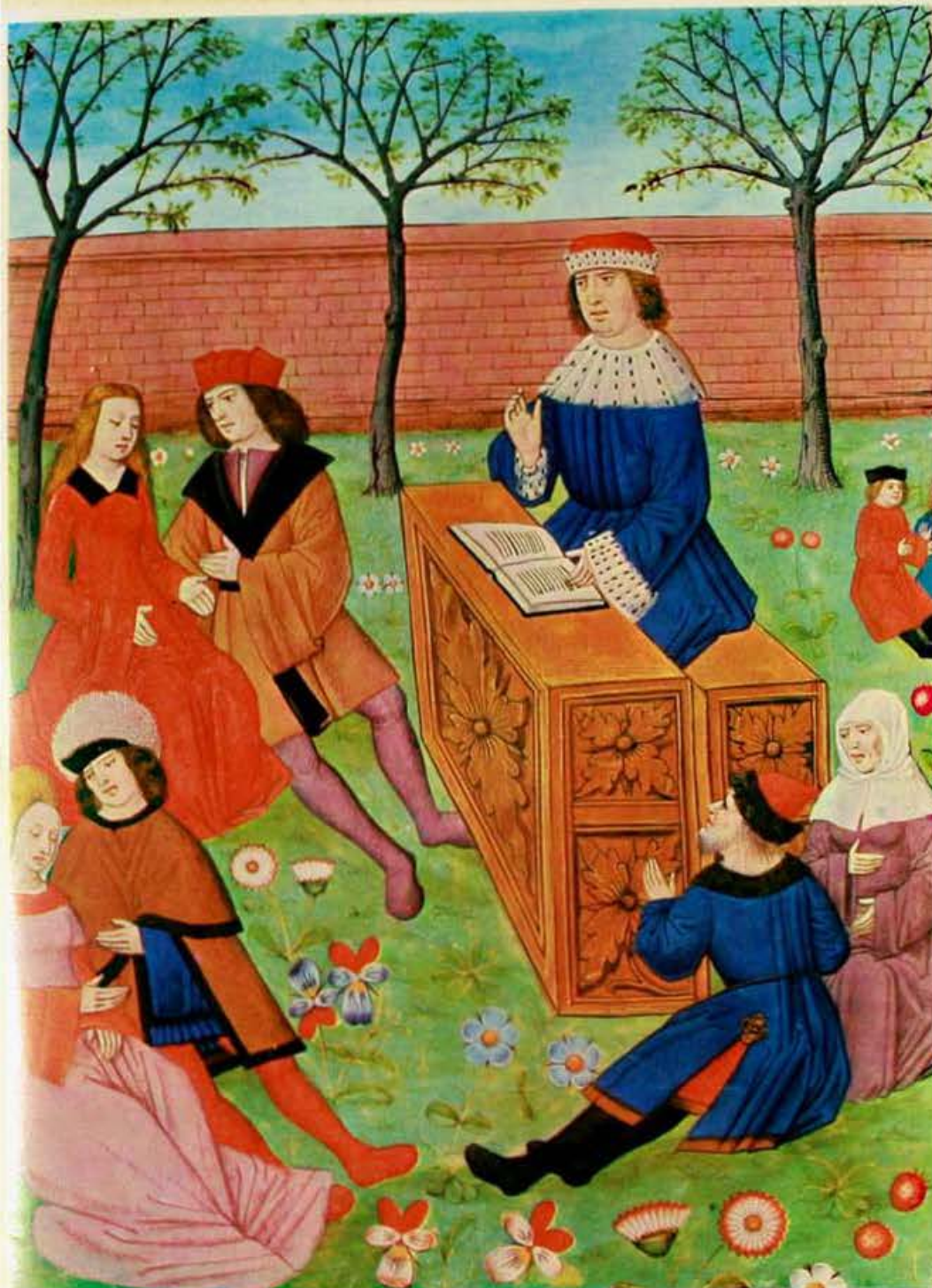
- 91 Elli 'l serpente, e quei lui riguardava; l'un per la piaga, e l'altro per la bocca fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.

- 94 Taccia Lucano omai là dove tocca del misero Sabello e di Nassidio, e attenda a udìr quel ch'or si scocca.



Inferno XXV, 97

Da "Metamorfosi" di Ovidio: Cadmo uccide il drago che ha assalito i suoi compagni. Min. fiamminga - a. 1497 - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 324 - f. 35 v)



- 97 Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
- 100 ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor materia fosser pronte.
- 103 Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forca fesse,
e il feruto ristinse insieme l'orme.

Inferno XXV, 97

Da "Metamorfosi" di Ovidio: la rappresentazione del poeta mentre compone le "Metamorfosi".
Min. fiamminga - a. 1497 - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 324 - f. 159 v)

(attenda a udir) ciò che ora esce (quel ch'or si scocca) dalla mia fantasia.

97. Più non si vanti Ovidio a proposito di Cadmo e di Aretusa; poiché se nei suoi versi trasforma quello in serpente e quella in fonte, io non lo invidio;
100. mai infatti agli trasformò due esseri (nature) posti l'uno di fronte all'altro (a fronte a fronte) in modo che le forme di entrambi fossero in grado (pronte) di scambiarsi la loro materia.

Nella *Farsaglia* di Lucano (IX, versi 761-804) è descritta la morte di due soldati romani nel deserto libico: Sabello, morso dal serpente "seps", divenne in brevissimo tempo cenere; Nasidio, morso dal serpente "prester", si dilatò fino al punto di scoppiare, trasformandosi così in una massa informe. Ovidio narra, nelle *Metamorfosi*, la trasformazione di Cadmo, il leggendario fondatore di Tebe, in serpente (IV, versi 563-603), e quella della Nereide Aretusa, la quale, inseguita dal fiume Alfeo, fu da Diana mutata in fonte (V, versi 572-641).

Dante sostiene, rispetto ai due modelli latini, l'originalità della propria invenzione poetica, basata sul reciproco trapasso delle forme da un essere all'altro. La terminologia filosofica (nature... forme... materia) dà rilievo al carattere miracoloso di questa metamorfosi. Essa avviene - come rileva il Mattalia - in deroga "da alcuni capitali postulati scientifico-dotttrinali; che da una «forma» all'altra non c'è passaggio; che ogni mutamento o distruzione del vincolo della «forma» con la sua materia comporta alterazione e morte dell'organismo; che una stessa materia non può esser soggetta contemporaneamente all'attività di due «forme»; e che la materia di un corpo, infine, infranto quel che gli scolastici chiamavano il principio d'individuazione, non può comportarsi come materia organizzata o, per l'intervento della forma, in via di organizzazione; e insieme come pura potenza o materia informe".

103. (Le due nature) si corrisposero l'una all'altra secondo questa regola (a tai norme), il serpente divise (fesse) la sua coda in forma di forca, e il trafitto unì insieme i suoi piedi (l'orme).

106. Le gambe, e nel medesimo tempo le cosce, si fusero insieme a tal punto (sì), che in breve ('n poco) la linea d'unione (la giuntura) non mostrava più alcun segno che fosse visibile.
109. La coda divisa (fessa) prendeva (togliea) la forma (figura) che si perdeva nell'uomo (là: nelle cosce, gambe e piedi), e la sua pelle diveniva morbida (come quella dell'uomo), mentre quell'altra s'induriva (come quella del serpente).
112. Vidi le braccia ritirarsi attraverso le ascelle, e i due piedi della bestia, che erano corti, allungarsi tanto quanto quelle si accorciavano.
115. Poi i piedi posteriori, attorcigliati l'uno all'altro, si trasformarono nel membro che l'uomo nasconde, e l'infelice dal suo membro aveva fatto uscire due piedi (del suo n'avea due porti).
118. Mentre il fumo ricopriva di nuovo colore sia l'uno che l'altro, e faceva spuntare (genera) il pelo sul serpente (suso per l'una parte) privandone l'uomo (e dall'altra il dipela).
121. uno si alzò (quello che era serpente) e l'altro (quello che era uomo) piombò a terra, senza che per questo l'uno distogliesse dall'altro gli occhi malvagi (le lucerne empie), sotto i quali ognuno mutava volto.
124. Quello che era in piedi, ritirò il suo

- 106 Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
non facea segno alcun che si paresse.
- 109 Togliea la coda fessa la figura
che si perdeva là, e la sua pelle
si facea molle, e quella di là dura.
- 112 Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè della fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.
- 115 Poscia li piè di retro, insieme attorti,
diventarono lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti.
- 118 Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera il pel suso
per l'una parte e dall'altra il dipela,



Inferno XXV, 58-60

La Commedia, Inferno, Mio, attribuita a Giotto o alla sua scuola -
sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 169 v)

muso verso le tempie, e per l'eccessiva materia che in quella parte della testa si raccolse (*ch'in là venne*), vennero fuori dalle gote, che in precedenza ne erano prive (*scempie*), le orecchie:

L'ultima delle metamorfosi dei ladri, seguita dal Poeta in tutte le sue fasi e minuziosamente descritta, è quella che dà anche l'impressione di maggior freddezza. Avverte tuttavia il Momigliano: "Che questa descrizione sia molto precisa, non è che un'impressione superficiale; quella più profonda, quella che toglie ogni apparenza di vano virtuosismo, è il vagare affascinato dell'occhio fra l'una e l'altra figura". Le mutazioni infatti "procedono a due a due, sicché noi rivediamo continuamente nella seconda quel che nella prima s'era dileguato dinanzi al nostro occhio".

127. ciò che di quell'eccesso di materia (*di quel soverchio*) non si ritirò (*corse in dietro*) e rimase dov'era (*si ritenne*), formò il naso per il volto, e ingrossò le labbra quanto fu necessario.

130. Quello che stava disteso a terra, aguzzò (*innanzi caccia*) il proprio volto, e ritirò le orecchie dentro la testa, come la lumaca fa con le sue corna:

133. e la lingua, che in precedenza aveva avuto tutta d'un pezzo e pronta (*presta*) a parlare, si divise, mentre quella biforcuta nell'altro divenne unita (*si richiude*); e il fumo cessò (*resta*).

- 121 l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,
sotto le quai ciascun cambiava muso.
- 124 Quel ch'era dritto, il trasse ver le tempie,
e di troppa materia ch' in là venne
uscir li orecchi delle gote scempie:
- 127 ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fe' naso alla faccia,
e le labbra ingrossò quanto convenne.
- 130 Quel che giacea, il muso innanzi caccia,
e li orecchi ritira per la testa
come face le corna la lumaccia;
- 133 e la lingua, ch'avea unita e presta
prima a parlar, si fende, e la forcuta
nell'altro si richiude; e 'l fummo resta.



Inferno XXV, 118-120

La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola -
sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 170 r)



136 L'anima ch'era fiera divenuta,
suffolando si fugge per la valle,
e l'altro dietro a lui parlando sputa.

139 Poscia li volse le novelle spalle,
e disse all'altro: «l' vo' che Buoso corra,
com'ho fatt'io, carpon per questo calle».

142 Così vid'io la settima zavorra
mutare e trasmutare; e qui mi scusi
la novità, se fior la penna abborra.

145 E avvegna che li occhi miei confusi
fossero alquanto, e l'animo smagato,
non poter quei fuggirsi tanto chiusi,

148 ch' i' non scorgessi ben Puccio Sciancato;
ed era quel che sol, de' tre compagni
che venner prima, non era mutato:

151 l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni.

136. Lo spirito che si era trasformato in serpente (*ch'era fiera divenuta*), fuggì sibilando per la bolgia, e l'altro parlando sputò dietro di lui.

139. Quindi gli voltò le spalle formate da poco (*novelle*), e disse all'altro (al ladro che non ha subito metamorfosi): «Voglio che Buoso corra carpon per questo sentiero, come ho fatto io».

Il ladro che, riacquistate le fattezze umane, parla e sputa è Francesco Cavalcanti, quello divenuto serpente è Buoso Donati, o, secondo altri commentatori, Buoso degli Abati, membri entrambi di famiglie nobili di Firenze. L'atto dello sputare è messo dal Torraca in relazione con la "credenza dell'antichità e del Medioevo che la saliva dell'uomo avesse virtù contro i serpenti".

142. Vidi in tal modo i dannati della settima bolgia (*la settima zavorra*) trasformarsi e scambiarsi le fattezze (*trasmutare*); e a questo proposito (*qui*) la straordinarietà dell'argomento valga a scusarmi, se il mio scrivere manca un poco di chiarezza (*se fior la penna abborra*).

145. E sebbene (*avvegna che*) i miei occhi fossero alquanto disorientati, e l'animo sgomento (*smagato*), quei due non poterono allontanarsi tanto di nascosto (*chiusi*).

148. che io non riuscissi a distinguere chiaramente Puccio Sciancato; ed era il solo, dei tre dannati che prima erano sopraggiunti insieme, che non aveva subito trasformazioni:

151. l'altro era quello a causa del quale, tu, Gaville, ti lamenti.

Del fiorentino Puccio Sciancato, appartenente alla famiglia ghibellina dei Galigai, una chiosa trecentesca dice che fu autore di "belli furti e leggiadri" e aggiunge che "fue cortese furo [*ladro*] a tempo, e però non era trasmutato, ovvero perché li suoi furti erano di die e non di notte".

Colui a causa del quale Gaville, un borgo del Valdarno, si lamenta, è Francesco Cavalcanti, ucciso, secondo quanto narra l'Anonimo Fiorentino, in questa località: "per la qual morte i consorti di messer Francesco molti di quelli da Gaville uccidono e disfeciono; e però dice l'autore che per lui quella villa ancor ne piagne e per le accuse e testimonianze e condannagioni e uccisioni di loro, che per quella cagione ne seguitarono".



nferno, Canto XXVI

I due pellegrini lasciano la bolgia dei ladri e riprendono il faticoso cammino. Dall'alto del ponte che sovrasta l'ottava bolgia questa appare loro percorsa da fiamme simili alle lucciole che il contadino vede nella valle quando si riposa, alla sera, sulla sommità della collina. Ogni fiamma nasconde un peccatore. In una di esse, che si distingue dalle altre per il fatto di terminare con due punte, scontano le loro colpe - l'inganno che costrinse Achille a partecipare alla guerra di Troia, il ratto fraudolento del Palladio, lo stratagemma che causò la rovina del regno di Priamo - due Greci: Ulisse e Diomede. Poiché Dante ha manifestato il desiderio di udirli parlare, Virgilio si rivolge alla fiamma biforcuta pregando affinché uno dei due eroi riveli il luogo della sua morte. Dalla punta più alta esce allora la voce di Ulisse. Egli racconta che, dopo la sosta presso la maga Circe, nulla poté trattenerlo dall'esplorare il Mediterraneo occidentale fino alle colonne d'Ercole, limite del mondo conoscibile. Qui giunto, si rivolse ai fedeli compagni, come lui invecchiati nelle fatiche e nei rischi: « Fratelli, nel poco tempo che ci rimane da vivere, non vogliate che ci resti preclusa la possibilità di conoscere il mondo disabitato. Seguiamo il sole nel suo cammino. La vita non ci fu data perché fosse da noi consumata nell'inerzia, ma perché l'arricchissimo attraverso la validità delle nostre azioni e delle conoscenze da noi raggiunte ». Questo breve discorso infiammò a tal punto i membri dell'equipaggio, che i remi parvero trasformarsi in ali e la nave volare sulla superficie dell'oceano inesplorato. Cinque mesi dopo il passaggio attraverso lo stretto di Gibilterra una montagna altissima si mostrò all'orizzonte. Da questa ebbe origine un turbine; la nave girò tre volte nel vortice delle onde, poi si inabissò; il mare si chiuse sopra di essa.

INTRODUZIONE CRITICA

Quasi tutti i personaggi della prima cantica appaiono consapevoli, in forme più o meno esplicite, del male compiuto: il rimorso è alla radice del loro modo di manifestarsi anche là dove, disperatamente, cercano di soffocare la voce. Nell'episodio di Ulisse tuttavia l'elemento tragico non è rappresentato dal peccato. Per quanto gravi siano infatti le colpe che condannano, nella bolgia dei consiglieri fraudolenti, l'ideatore dell'*agguato* che pose termine all'orgoglioso dominio dei Troiani, ad esse il Poeta dedica appena un cenno di carattere informativo (versi 58-63), destinato a non riproporsi, nemmeno come motivo marginale, nel racconto della corsa disperata di questo peccatore *di retro al sol*. Vigorosamente emblematica, questa espressione riassume il senso dell'intero episodio. Essa non si limita ad indicare una direzione nell'universo fisico (uno dei quattro punti cardinali); proclama, oltre il suo orizzonte più immediato, l'ineluttabilità dell'imperativo morale, additando "una via tracciata nel cielo, che invita l'uomo a percorrerne una parallela sulla terra" (Fattori).

I peccati che Ulisse sconta - immune, nel suo involucro di fuoco, da ogni contatto con la cronaca dei tempi non eroici (in più di un luogo del suo poema Dante contrappone il Medioevo all'antichità classica, oggettivandolo in aspra « commedia ») e da tale cronaca appartato anche per il fatto che ignora il « volgare » in cui essa si esprime - sono presentati in modo generico, inquadrati in uno schema astratto e come distaccati dalla volontà viva e personale dell'eroe. "E se il Poeta non può non far menzione della pena di questo suo personaggio e sembra anzi insistere su di essa, quell'insistenza non è se non una retorica *variatio*... che non importa una maggiore intensità di sentimento, poiché il *si martira*, il *si geme*, il *piangevisi*, il *pena vi si porta* sono dei semplici sinonimi di un « è punito » e sarà anche da osservare la forma passiva, per cui non l'eroe sofferente è presentato nel discorso come soggetto, bensì il peccato di cui il discorso deve dar notizia. L'eroe, questo importa, pur dannato, rimane non tocco nel suo intimo dalla dannazione." (Fubini) La tragedia di Ulisse è nel suo naufragio, incidente ai suoi occhi fortuito, dato di fatto nel quale sembra, inspiegabilmente, incarnarsi una volontà tesa a negare l'ideale da lui perseguito oltre i limiti per tradizione assegnati alle capacità umane. "Nell'istante medesimo in cui la incoercibile potenza dell'umana attività, vicina ormai e quasi già tocca la meta, risplende con tutta la sua luce, Iddio respinge duramente da sé la grandezza e la passione dell'uomo, per travolgerle con impeto d'uragano nell'abisso del nulla." (M. Rossi)

Per un cristiano non c'è evento, per quanto doloroso o ingiusto appaia, in cui non rifulga la razionalità del divi-

no: razionalità che guida e giudica quella degli uomini e nella quale occorre credere, prima di poterla interrogare. Ulisse non ha questa fede. Crudelmente enigmatico, nodo che la ragione non sa sciogliere, "bruno" come il purgatorio intravisto sulle soglie della morte, Dio appare ad Ulisse una forza destituita di qualsiasi significato, oceano inconsapevole che turbinia e semina morte per poi placarsi in una inerzia remota da ogni dolore (*infin che 'l mar fu sopra noi richiuso*), arbitrio che opprime, attraverso la distruzione della vita, l'insorgere nella coscienza del richiamo del dovere (*seguir virtute e canoscenza*). Nella dedizione a questo dovere ogni barriera che opponga l'uomo all'uomo, chiudendolo nei termini aridi del suo sopravvivere animale (il prosperare dei *bruti*), si rivela fallace, indegna di esistere: la cortesia e il rispetto (*o frati... non vogliate...*) contraddistinguono l'*orazion picciola* che l'eroe rivolge ai vecchi marinai nel momento in cui sta per decidersi il loro destino.

Ulisse costata il reciso, brutale divieto opposto da « qualcuno » - essere senza nome né volto né anima - all'ardore di conoscenza che lo ha portato lontano da Circe, dal riposo negli itinerari noti, dal consenso di affetti che rende sopportabile il tempo che conduce alla morte, senza mai scorgere in questo « qualcuno » Dio, in questo essere la fonte di ogni essere, in quella che può apparire crudeltà una sapienza e una carità insondabili. Proprio perché Dio è, nelle parole di Ulisse, ignorato in quanto tale, nessun accento di sfida intorbidisce la semplicità del suo dire (quale contrasto fra il pudore del suo resoconto e il turgido proporsi della superbia in Capaneo, adulatrice di se stessa, interpretante se stessa sul piano compiacente delle ipotesi!), impaziente, fin dalle prime parole, di consumarsi in epilogo implacabile, sdegnoso dell'indugio nell'inessenziale (tappe di un itinerario etico, i luoghi visitati dalla *compagna picciola* non propongono al navigatore il tema delle lusinghe e della curiosità vagabonda). In una penetrante analisi di quest'episodio M. Rossi scrive che nella *Commedia* "dove l'offesa a Dio è anche sentita, insieme, come offesa alla propria umana dignità... la voce della coscienza e la voce di Dio paiono levarsi insieme concordi, come un'unica voce, alla condanna dal cuore del colpevole... Ma qui Dio è nella coscienza solo come imperscrutabile ed inattingibile da essa, ed è sentito dallo spirito non... nella infinita ricchezza spirituale del concetto di assoluto, nel quale lo spirito finito conquista la sua verità e la sua pace... Qui il Dio della speculazione cristiana sembra assumere per un istante innanzi allo spirito del Poeta la cupa e chiusa terribilità del Fato". Queste osservazioni appaiono giustissime, ove si prescinda dal fatto che ogni episodio della *Commedia* tende a risolversi entro una prospettiva simbolica o più precisamente, secondo la definizione proposta dall'Auerbach, "figurale", nel cui ambito ogni dubbio o inquietudine in materia di fede si definisce e si placa.

Canto XXVI

- 1 Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spandel
- 4 Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.
- 7 Ma se presso al mattin del ver si sogna,
tu sentirai di qua da picciol tempo
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.

Inferno XXVI, 9
Da "Poëmata" di
Convenevole da Prato:
la figura di un cavaliere
di Prato. Min. toscana -
n. 1335-1340.
(Londra, British
Museum - Ms. Royal
6. E. IX - f. 24 v)



Inferno XXVI, 1-3
Da "Poëmata" di Convenevole da Prato:
l'allegoria di Firenze. Min. toscana -
(Londra, British Museum - Ms. Royal
6. E. IX - f. 13 r)

1. Gioisci, Firenze, poiché sei così famo-
sa (grande), che voli (batti l'ali) per
mare e per terra, e il tuo nome si dif-
fonde per l'inferno!
4. Tra i ladri incontrai cinque tuoi cit-
tadini di tale condizione (cotali) che
ne sento vergogna, e tu Firenze non
ne sali in grande onore (orranza).
7. Ma se nelle prime ore del mattino si
sogna il vero (si credeva nel Medio-
evo che i sogni fatti all'alba fossero
annunziatori di verità), tu proverai tra
breve quello che Prato, per non dire
di altri, ti augura (t'agogna).

10. E se ciò fosse già avvenuto, non sarebbe troppo presto: così fosse già avvenuto (foss'ei), dal momento che deve pur accadere (esser dee)! perché sarà più duro da sopportare, quanto più invecchio (com più m'attempo).

L'immagine grandiosa di Firenze che batte l'ali - espressione crudamente viviva, che riporta al concreto il metaforico «volare» della fama - richiama quella di Gerione, nella presentazione che ne fa Virgilio all'inizio del canto XVII: *che passa i monti, e rompe i muri e l'armi...* Non diversamente da Gerione, Firenze è qui veduta, in una raffigurazione apocalittica, come una incarnazione del male, il cui campo d'azione è l'universo intero. Ma mentre l'apertura del canto XVII (e quella del XIX, che ha in comune con l'esordio del XXVI la forma dell'invettiva) è soltanto tragicamente grandiosa, il sentimento che anima le terzine iniziali del canto dei consiglieri fraudolenti è più complesso e contraddittorio: nei confronti della sua città amore e rancore convivono dolorosamente nel cuore del Poeta. Nel verso 12 i commentatori antichi vedevano soltanto l'espressione dell'impazienza di vedere punita Firenze per le sue scelleratezze, una sete inappagata di giustizia interpretando: "quanto più invecchio, tanto più mi sarà grave che tardi ad esser soddisfatta la mia ansia di vendetta". Questa interpretazione non rende tuttavia conto della sofferta ammissione del verso precedente, per cui, come ha rilevato il Fubini, una sola spiegazione sembra possibile: "più tarda sarà la giusta vendetta più grande sarà il dolore del Poeta, il quale la sa necessaria, la desidera anche, ma è pur sempre figlio della sua città e vecchio maggiormente ne sentirà il colpo". Sempre del Fubini è la seguente felice definizione della unità tonale e stilistica di questa apertura di canto: "più ancora che per se stessi, questi versi ci s'impongono per il loro svilupparsi l'uno dall'altro, per quel passaggio graduale dalla invettiva sarcastica dell'inizio alla confessione finale di debolezza e di amore, che fa di questo esordio un'unità poetica in sé piena e compiuta, quasi un sonetto diremmo, anche per la sua misura, un grande sonetto dell'esule che fissa in forma definitiva il sentimento e il giudizio suo sulla sua città".

Per quanto riguarda l'allusione a Prato del verso 9, essa è stata intesa in senso generico - "secondo un motto che dice che l'uno vicino vorrebbe vedere cieco l'altro" (Ottimo) - o in rapporto a qualche circostanza specifica: la maledizione lanciata contro Firenze dal cardinale Niccolò da Prato nel 1304, dopo il fallimento della sua missione di «paciario», o la rivolta di Prato contro il governo dei Neri, domata dai Fiorentini nel giugno del 1309.



- 10 E se già fosse, non saria per tempo:
così foss'ei, da che pur esser dee
ché più mi graverà, com più m'attempo.
- 13 Noi ci partimmo, e su per le scalee
che n'avean fatte i borni a scender pria,
rimontò il duca mio e trasse mee;
- 16 e proseguendo la solinga via,
tra le schegge e tra' rocchi dello scoglio
lo piè senza la man non si spedia.

19 Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch' io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch' i' non soglio.

22 perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m' ha dato 'l ben, ch' io stessi nol m' invidi.

25 Quante il villan ch' al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa.

28 come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov' e' vendemmia ed ara;

Inferno XXVI, 31-33

La Commedia,
Inferno.
Mio. ferrarese -
a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms.
Urb. Lat. 365 -
f. 72 v)



Inferno XXVI, 43-45

La Commedia, Inferno.
Mio. ferrarese -
a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms.
Urb. Lat. 365 -
f. 69 v)

13. C'incamminammo, e Virgilio risali (*rimontò*) per la scala formata dalle sporgenze rocciose (*borni*) che prima ci erano servite per scendere, e mi portò con lui (*e frasse mee*):

16. e mentre proseguivamo nella via solitaria, tra le pietre (*schegge*) e i massi (*rocchi*) del ponte (*scoglio*) il piede non riusciva ad avanzare (*non si spedia*) senza l'aiuto delle mani.

19. Allora mi addolorai, e ora nuovamente mi addoloro allorché rivolgo il pensiero (*drizzo la mente*) a ciò che vidi, e tengo a freno il mio ingegno più di quello che non sia solito fare.

22. perché non vada troppo oltre (*non corra*) senza la guida della virtù, in modo che, se un benefico influxo astrale (*stella bona*) o la grazia divina (*miglior cosa*) mi ha dato il dono dell'ingegno (*'l ben*), io stesso (*stessi*) non me lo tolga (*nol m'invidi*).

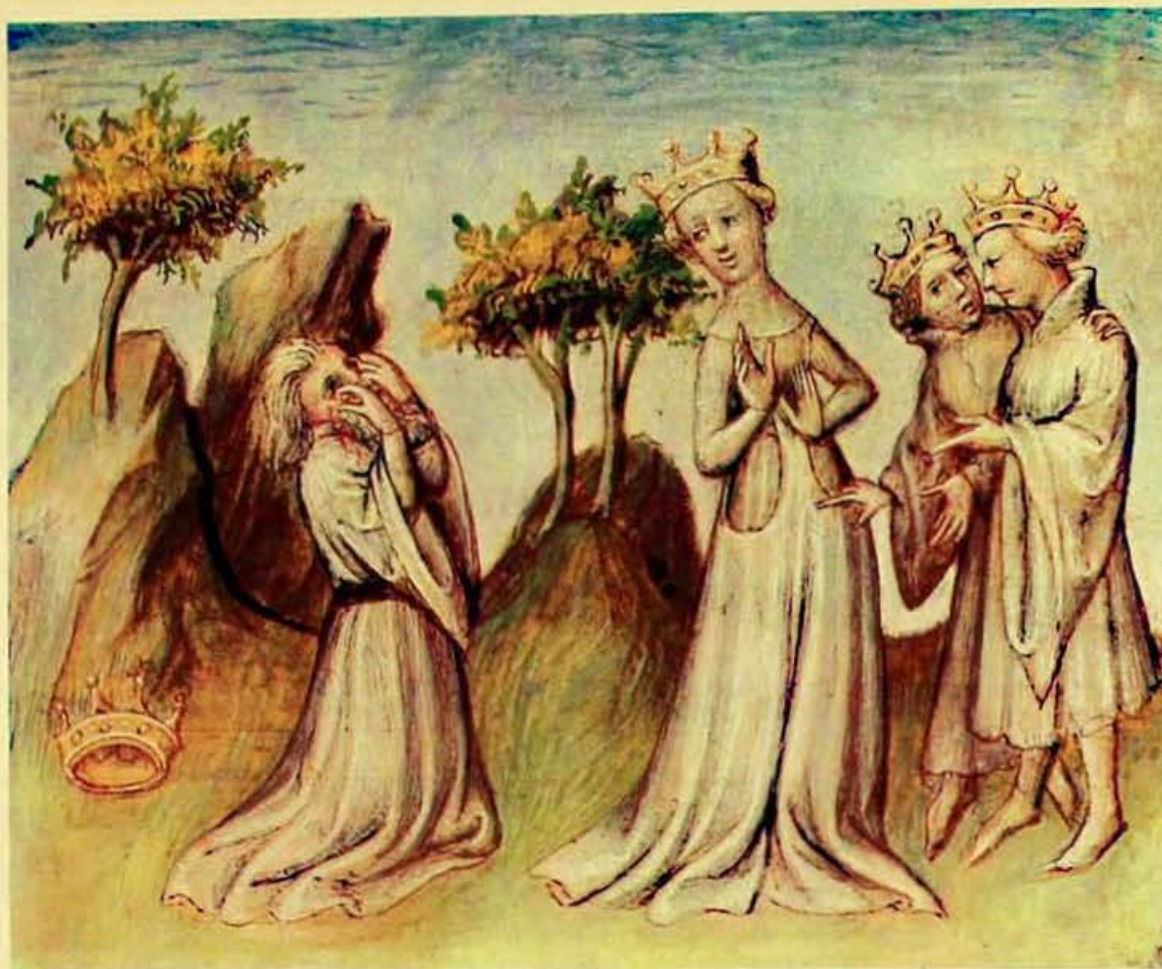
I peccatori dell'ottava bolgia sono generalmente definiti « consiglieri fraudolenti » sulla base di un'espressione del canto XXVII (verso 116): *perché diede il consiglio frodolente*. In realtà, come ha ben visto il Fubini, essi sono piuttosto coloro « che il prossimo hanno ingannato non per trarne ricchezza o piacere, ma per la grandezza propria o del loro partito o della loro patria. i politici, i machiavellici, coloro che « stettero più sulla volpe che in sul lion », per citare un modo proverbiale reso famoso dal Machiavelli ».

Il vizio punito in questa bolgia non ha nulla di volgare o di abietto: esso « nasce dal non tenere nei giusti limiti l'eccellenza dell'ingegno » (Sapegno); proprio per questo può rappresentare una tentazione per chi, come Dante, ha veduto (*Convivio*) nell'attuazione delle capacità dell'intelletto un fine supremo, proprio per questo il Poeta premette, alla presentazione della pena dei consiglieri fraudolenti, una implicita condanna del loro peccato.

Chiarificatrice, per capire il significato che rivestono i versi 19-24, appare la seguente osservazione del D'Ovidio: « Dante nell'esilio diventò un uomo di corte, un negoziatore politico; e il consigliar frodi e ordire inganni sarebbe potuto divenire per lui un peccato professionale, un vizio del mestiere ».

25. Quante lucciole il contadino che si riposa sul colle (*poggio*), durante la stagione (*tempo*) in cui il sole (*colui che 'l mondo schiara*) rimane più a lungo all'orizzonte (*la faccia sua a noi tien meno ascosa*).

28. allorché alle mosche succedono le zanzare, vede giù per la valle, dove gli sembra di scorgere (*forse colà*) le sue vigne e i suoi campi.



nocenza del divenire della natura. Da notare la funzione che ha il *forse* (verso 30) nel trasferire lo spettacolo cui assiste il *villan* dalla sfera delle determinazioni oggettive a quella di un mondo soggettivo di affetti e di preoccupazioni. Il contadino cerca di riconoscere le forme dei campi a lui familiari, ma è costretto, dal buio che si fa sempre più fitto, a limitarsi a delle supposizioni (*forse*), mentre, al posto di un mondo contenuto entro limiti certi e che l'umano volere può assoggettare ai suoi fini, si sostituisce una danza di punti luminosi, non sottomessa in apparenza ad alcun ordine.

34. E come (*qual*) colui che si vendicò per mezzo degli orsi vide il carro di Elia nel momento in cui si staccò da terra (*al dipartire*), quando i cavalli si impennarono (*erti levorsi*) verso il cielo,
37. tanto che non lo poteva seguire con gli occhi, in modo da non vedere altro

Il mito di Edipo e dei suoi figli in due carte di un codice quattrocentesco di scuola francese.

"Tebalde" di Stazio. (Londra, British Museum - Ms. Barney 257 - f. 6 r; f. 185 r)

31. di altrettante fiamme splendeva tutta l'ottava bolgia, così come fui in grado di vedere non appena giunsi al centro del ponte (14) da dove era visibile (parea) il fondo.

Questa similitudine si ricollega idealmente, "all'altro capo dello stesso arco tematico" (Mantalia), a quella del *villanello* (canto XXIV, versi 7-15) ed ha con essa in comune, oltre al tema, anche l'andamento sintattico e stilistico: determinazioni temporali indicate per via di perifrasi (qui la stagione: *nel tempo che colui...*; e l'ora: *come la mosca...*) che sfociano in un quadro semplice e compatto (nel canto XXIV; *veggendo il mondo aver cangiata faccia*; qui: *vede lucciole giù per la vallea*). In questo quadro la similitudine, espressione dello sforzo dell'uomo di inquadrare in una struttura logica ogni fenomeno, si contrappone alla felice in-





che la sola fiamma salire in alto, come una piccola nuvola.

40. così (*tal*) nel fondo della bolgia si muove ogni fiamma, poiché nessuna fa vedere quello che essa contiene (*il furto*), e ogni fiamma nasconde un dannato.

La perifrasi del verso 34 designa Eliseo, discepolo del profeta Elia. Secondo quanto narra la Bibbia (11 Re II, 11-12: 23-24) Eliseo assistette all'ascesa

Inferno XXVI, 53-54

"Tebaide" di Stazio. Min. francese - Inizio del sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Burney 257 - f. 202 r)

31 di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sì com' io m'accorsi
tosto che fui là 've 'l fondo pareo.

34 E qual colui che si vengì con li orsi
vide 'l carro d' Elia al dipartire,
quando i cavalli al cielo erti levorsi,

37 che nol potea sì con li occhi seguire,
ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
sì come nuvoletta, in su salire;

40 tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ch'è nessuna mostra il furto,
e ogni fiamma un peccatore invola.

43 Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
sì che s'io non avessi un ronchion preso,
caduto sarei giù sanz'esser urto.

46 E 'l duca, che mi vide tanto atteso,
disse: «Dentro dai fuochi son li spirti;
ciascun si lascia di quel ch'elli è inceso».

49 «Maestro mio», rispuos' io, «per udirti
son io più certo; ma già m'era avviso
che così fosse, e già voleva dirti:

52 chi è in quel foco che vien sì diviso
di sopra, che par surger della pira
dov' Eteocle col fratel fu miso?»

In cielo, su un carro di fuoco, di Elia. Essendo poi stato schernito da una turba di ragazzi, ed avendoli maledetti, due orsi, sbucati da una foresta vicina, lo vendicarono uccidendone quarantadue. Tuttavia "Dante ricrea il dato libresco con la consueta potenza e freschezza di visione fantastica, nel particolare dei cavalli che s'impennano al volo... e della nuvoletta" (Sapegno). Il verso 36, in particolare, sottolinea vigorosamente l'irrompere del miracolo nel corso naturale degli eventi.

43. Stavo sul ponte diritto in piedi (surto)

per guardare, così che se non mi fossi afferrato a una sporgenza (ronchion), sarei precipitato anche senza essere urtato (urto).

46. E Virgilio, che mi vide così intento a guardare (tanto atteso), disse: «Le anime stanno dentro i fuochi: ciascuna è avvolta (si lascia) dalla fiamma che la brucia (di quel chielli è inceso)».

49. «Maestro», risposi, «per il fatto che lo sento dire da te sono più sicuro, ma già pensavo (m'era avviso) che fosse così, e già volevo domandarti:

52. chi c'è dentro a quella fiamma che avanza (vien) così divisa nella parte superiore (di sopra), che sembra levarsi dal rogo (pira) dove Eteocle fu posto col fratello?»

Secondo quanto narrano Stazio e Lucano, i due figli di Edipo, Eteocle e Polinice (sui quali gravava la maledizione di una nascita incestuosa, in seguito alla quale Edipo si era accecato - e la maledizione dello stesso padre che essi avevano scacciato da Tebe), dopo essersi uccisi l'un l'altro in combattimento, furono posti su uno stesso rogo,



ma la fiamma che da esso si innalzò si divise in due, come per testimoniare la sopravvivenza del loro odio oltre la morte.

55. Mi rispose: «Dentro a quella fiamma sono tormentati (si martira) Ulisse e Diomede, e così insieme subiscono la punizione di Dio (vendetta), come insieme si esposero alla sua ira;

58. e dentro alla loro fiamma si espia (si geme) l'insidia del cavallo che aprì la porta dalla quale uscì Enea, il nobile progenitore (gentil seme) dei Romani.

La manifestazione solenne e grandiosa della giustizia divina, fonte di ogni ordine morale, fu avvertita dallo spirito medievale con intensità particolarissima e resa con drammatica evidenza in questa risurrezione finale, dove gli angeli con il suono delle trombe richiamano alla vita i morti della terra e del mare. I primi si levano dalle tombe avvolti nelle bende sepolcrali, mentre gli animali restituiscono la loro preda. I secondi, uscenti dalle bocche dei pesci, appaiono accanto alla personificazione del mare.

"Giudizio Universale" di scuola bizantino-veneziana del sec. XII-XIII (particolare) - (Torcello, Cattedrale)

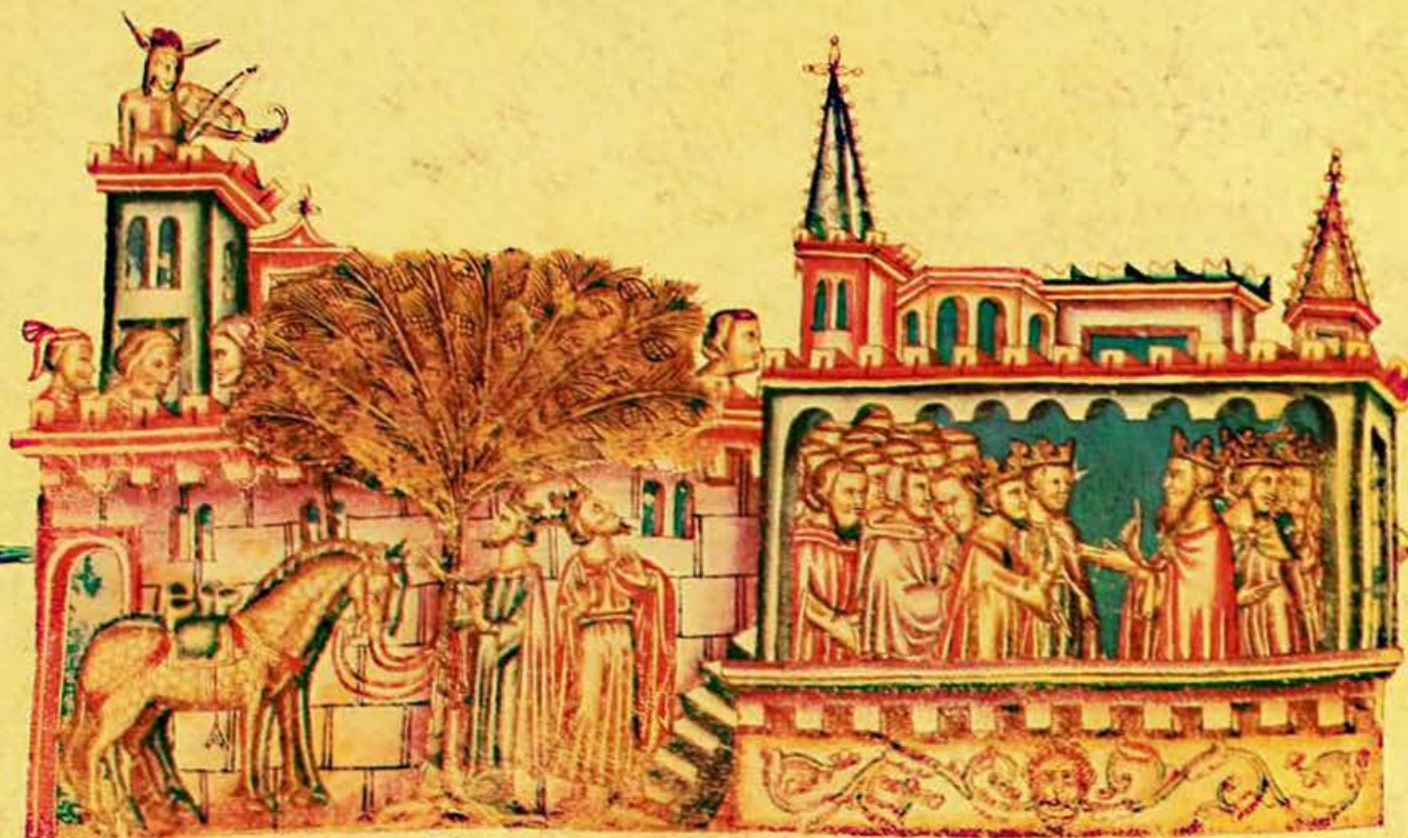


Da "Histoire
universelle jusqu'à
Jésus Christ": Ulysse
e Diomede davanti al
re Priamo. Min.
napoletana - sec. XIV.
(Londra, British
Museum - Ms. Royal
20, D. I - f. 61 v)

61. In essa si espia l'astuzia (arte) a causa
della quale (per che), anche ora che
è morta. Deidamia continua a lamen-
tarsi (ancor si duol) di Achille, e si
soffre il castigo a causa del Palladio ».

Ulisse e Diomede si trovano in una
medesima fiamma perché partecipar-
ono insieme ad alcune imprese. Prima
della guerra di Troia si recarono nel-
l'isola di Sciro per indurre Achille, che

la madre Teti aveva li nascosto per te-
nerlo lontano dalla guerra, a parteci-
pare alla spedizione che si stava alle-
stendo. Travestiti da mercanti, gli mo-
strarono alcune armi, risvegliando in
lui l'amore per la guerra. Achille li
seguì, abbandonando nell'isola Deida-
mia, figlia del re Licomede, da lui in
precedenza sedotta.
Durante la guerra di Troia i due eroi
parteciparono al rapimento del Palla-



55 Rispuose a me: «Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
alla vendetta vanno come all'ira;

58 e dentro dalla lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fe' la porta
onde uscì de' Romani il gentil seme.

61 Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deidamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta».

64 «S'ei posson dentro da quelle faville
parlar» diss' io, «maestro, assai ten priego
e ripriego, che il priego vaglia mille,

67 che non mi facci dell'attender niego,
fin che la fiamma cornuta qua vegna:
vedi che del disio ver lei mi piegol»

70 Ed essi a me: «La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna.

73 Lascia parlare a me, ch'i' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
perché fuor greci, forse del tuo detto».

76 Poi che la fiamma fu venuta quivi
dove parve al mio duca tempo e loco,
in questa forma lui parlare audivi:

dio, una statua di Pallade la cui presenza, secondo una profezia, garantiva la salvezza della città (*Eneide* II, vers. 162 sgg.). Ma l'inganno che pare più grave agli occhi del Poeta è quello ideato da Ulisse perché i Greci potessero impadronirsi di Troia: il cavallo di legno, del quale parla ampiamente Virgilio nel II libro dell'*Eneide*.

quelle fiamme» dissi, «maestro, ti prego e torno a pregarti (*ripiego*), e possa (*che*) la mia preghiera (*priego*) valerne mille,

merita un grande elogio, e io perciò (*però*) l'approvo; ma fa che la tua lingua si trattienga dal parlare (*si sostegna*).

64. «Se essi possono parlare da dentro

70. E Virgilio a me: «La tua richiesta

73. Lascia parlare me, poiché ho capito ciò che desideri: perché essi, essendo stati Greci, forse eviterebbero (*sarebbero schivi*) di parlare con te».

Osserva il Fubini che nessun episodio del poema ha, come quello di Ulisse, "un preambolo così ampio e vario e solenne". "Non basta a Dante dirci del desiderio suo di conoscere gli spiriti (o non piuttosto uno degli spiriti?) che sono nella bolgia... né basta dopo le parole di Virgilio, da cui ha appreso chi siano i peccatori chiusi nella fiamma cornuta, la preghiera che gli sia concesso di trattenerli con quei dannati, ma la preghiera ha accenti come non se ne trovano altre volte assai *ten priego e ripiego che il priego vaglia mille* e si rafforza di una nota patetica *vedi che del desio ver lei mi piego!*" In relazione alla terzina 73, variamente interpretata dai commentatori, il critico molto opportunamente chiarisce: "Chi vorrà ancora sofisticare col Tasso, il qual poeta pur ha così bene inteso la poesia dell'Ulisse dantesco, di un Virgilio che ingannatore con gli ingannatori vuol farsi credere Omero per indurre l'eroe greco a parlare? È evidente invece il proposito nel Poeta di creare come una più ampia prospettiva, frapponendo fra sé e il suo nuovo personaggio la figura di Virgilio, e un Virgilio così paludato... Se poi taluno stimasse troppo scoperta la ricerca di bello stile nelle parole virgiliane e in più di un punto di questa prima parte, è da rammentare che essa tutta ha rispetto alla grande poesia del racconto di Ulisse l'ufficio di un recitativo, di un discorso cioè necessariamente più analitico, di cui facile è cogliere gli elementi onde è composto, del tutto fusi e trasfigurati nel canto a cui esso tende e che in ogni suo accento annuncia e prepara".

76. Dopo che la fiamma giunse nel punto in cui Virgilio ritenne opportuno (*dove parve al mio duca tempo e loco*), io lo udii (*audivi*) parlare in questo modo:

Inferno XXVI, 58-59

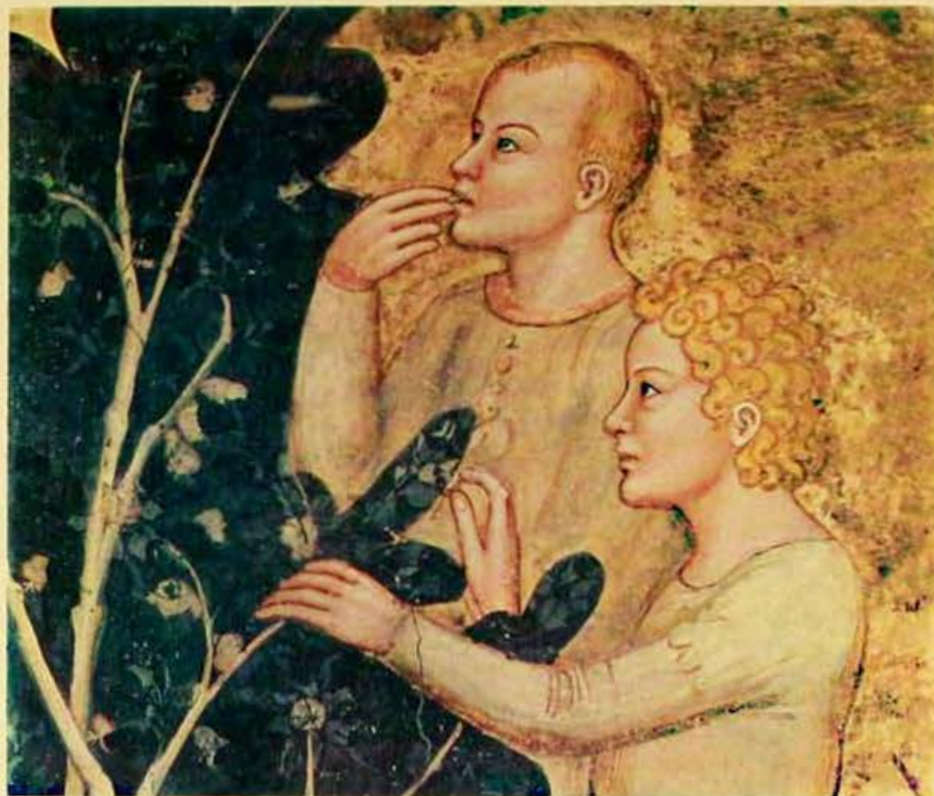
Da "Histoire universelle jusqu'à Jésus Christ": la conquista di Troia. Min. napoletana - sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Royal 20. D. I - f. 154 r)



79. «O voi che vi trovate in due dentro una sola fiamma, se io ebbi qualche merito nei vostri riguardi, mentre ero in vita, se io l'ebbi grande o piccolo
82. quando in terra scrissi i nobili versi, sostate; e uno di voi racconti dove, per parte sua, smarritosi (*per lui perduto*) andò (*gissi*) a morire.»

Le parole che Virgilio rivolge a Ulisse e Diomede sono un esempio di quello che per Dante era lo stile «tragico», proprio della poesia degli antichi: stile eloquente, basato su forme retoriche (qui la contrapposizione di due ad un nel verso 79, la ripresa, nel verso 81, del primo emistichio del verso precedente, l'accento ad un'attenuazione dei meriti di chi parla, espresso nella disgiunzione *assai o poco*, perché maggiormente spicchino quelli dell'interlocutore), mirante in primo luogo a persuadere. La richiesta esplicita (*non vi movete*) è preparata da un giro di frasi volte ad ottenere il libero assenso di uno dei due eroi greci: non tende cioè, come altre volte, a costringere il dannato a parlare contro quella che è la sua volontà. L'ultima parte di questo discorso del poeta latino partecipa tuttavia già della concisione del racconto di Ulisse: in essa, come in quest'ultimo, i fatti prendono decisamente il sopravvento sulle considerazioni soggettive. La tragedia dell'eroe greco è già tutta nella contrapposizione che si istituisce, per virtù di stile e al di là di ogni significato immediato, tra il primo emistichio del verso 83 (*non vi movete*) e il secondo emistichio del verso 84 (*a morir gissi*): Ulisse trovò la morte proprio per aver rifiutato ogni forma di stasi (rappresentata, come vedremo, da un mondo di affetti e da un monito enigmatico, le colonne d'Ercole), ogni indugio nel già compiuto, ogni approdo nell'inazione.

85. La punta più alta dell'antica (da secoli circonda i due dannati) fiamma cominciò a scuotersi rumoreggiando proprio (*puz*) come quella che il vento agita (*cui vento affatica*):
88. poi, muovendo di qua e di là la punta, quasi fosse la lingua che parlava, gettò fuori la voce, e disse: «Quando
91. mi allontanai da Circe, che mi trattene (*soffrasse*) per oltre un anno là vicino a Gaeta, prima che Enea la chiamasse così,
94. né la tenerezza per il figlio, né l'affetto riverente (*pietà*) per il vecchio padre, né il dovuto amore che doveva rendere felice Penelope,
97. poterono vincere dentro di me l'ardente desiderio che ebbi di conoscere il mondo (*divenir del mondo esperto*), e i



Inferno XXVI, 97-99

La migliore illustrazione di questi versi danteschi è forse da vedersi nelle figurazioni allegoriche dipinte poco dopo la metà del '300 da Andrea di Bonaiuto nella Cappella degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze. In queste due immagini un uomo e una donna si cibano di ghiande per indicare il decadimento morale dell'umanità, mentre una fanciulla invita un giovane al peccato.



vizi e le virtù (valore) degli uomini:

La punta della fiamma parla, ma la sua voce si converte in linguaggio umano lentamente, con fatica, con dolore: *gittò* (verso 90) manifesta tutta la difficoltà che incontrano queste anime fa-

sciate di fuoco nel convertire in parole, oltre il rumore della fiamma che resiste al vento, i loro pensieri. Il tema del linguaggio dei dannati - della possibilità loro concessa, una volta che sono stati privati delle apparenze umane e trasformati in oggetti, di esprimersi -

si riaffaccia in questo e nel canto successivo, dopo essere stato alla base dell'episodio di Pier delle Vigne. Le due terzine che preludono al racconto di Ulisse - così lineare, limpido, interamente travasato nei fatti senza un'ombra di dubbio o ripensamento - esprimono una chiusa sofferenza: quella che provano questi dannati nel riprendere, per pochi istanti, contegno e parola di uomini. Tuttavia, come osserva il Momigliano, rispetto alla similitudine tematicamente analoga del canto XIII (*come d'un stizzo verde*) queste due terzine hanno "un andamento largo, arioso, in cui già spira, per un'occulta concordanza, il soffio del mare aperto".

Per il racconto dell'ultimo viaggio di Ulisse Dante ha tratto ispirazione da numerose fonti, sia antiche sia medievali, le quali tuttavia non gli hanno fornito che spunti isolati e suggerimenti di carattere molto generico.

Ulisse, secondo Ovidio (*Metamorfosi* XIV, versi 223 sgg.), si trattenne per un anno presso la maga Circe, sul promontorio Circeo, a nord di Gaeta. Qui la maga aveva trasformato tutti i compagni dell'eroe in porci: il solo Ulisse aveva saputo opporsi validamente, minacciandola con la spada, ai suoi incantesimi. Nel poema di Virgilio (VII, versi 1 sgg.) è detto che il luogo dove sorge la città di Gaeta fu così chiamato da Enea in memoria della propria nutrice, Caieta, che vi morì e vi ebbe sepoltura.

La figura dell'Ulisse dantesco, nella quale pur confluono motivi già presenti in quella dell'eroe omerico, rappresenta tuttavia, presa nel suo insieme, l'antitesi di quella del protagonista dell'*Odissea*. Mentre questo, infatti, appare sempre nostalgicamente proteso verso il passato - la sua piccola Itaca, un mondo ben conosciuto, la tranquillità degli affetti familiari - l'Ulisse dantesco si lancia verso un avvenire che deve essere sempre fatto oggetto di conquista per porsi come valido, concepisce la vita come continuo superamento di ciò che, essendo, ha un limite, come un imperativo etico al quale non è lecito sottrarsi. In ciò è la sua modernità. Occorre tuttavia aggiungere che la morale dell'Ulisse dantesco non è quella del «superuomo», orgogliosamente proclamata dal Romanticismo decadente (alla sua figura si ispireranno, fra gli altri, Tennyson e D'Annunzio). Il mondo di affetti che si lascia alle spalle non è da lui deriso e disprezzato, ma soltanto subordinato al disinteressato ardore di conoscenza che lo spinge sempre avanti, verso l'ignoto. Giustamente osserva il Fubini: "Non la dismisura di quei personaggi [i protagonisti dei rifacimenti del Tennyson e del D'Annunzio], ma la misura è il carattere proprio del personaggio dantesco: il quale non mira a porsi col suo operato al di fuori dell'umanità, ma a fare

79 «O voi che siete due dentro ad un foco,
s' io meritai di voi, mentre ch' io vissi,
s' io meritai di voi assai o poco

82 quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove per lui perduto a morir gissi».

85 Lo maggior corno della fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;

88 indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori, e disse: «Quando

91 mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enea la nomasse,

94 né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,

97 vincer poter dentro da me l'ardore
ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto,
e delli vizi umani e del valore;

100 ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno, e con quella compagna
picciola dalla qual non fui disertò.

Nella "Glorificazione della Sapienza", dipinta da Andrea di Bonaiuto, alle allegorie delle sette arti liberali corrispondono le rappresentazioni degli uomini più illustri secondo il pensiero medievale nell'esercizio di queste discipline.

(Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

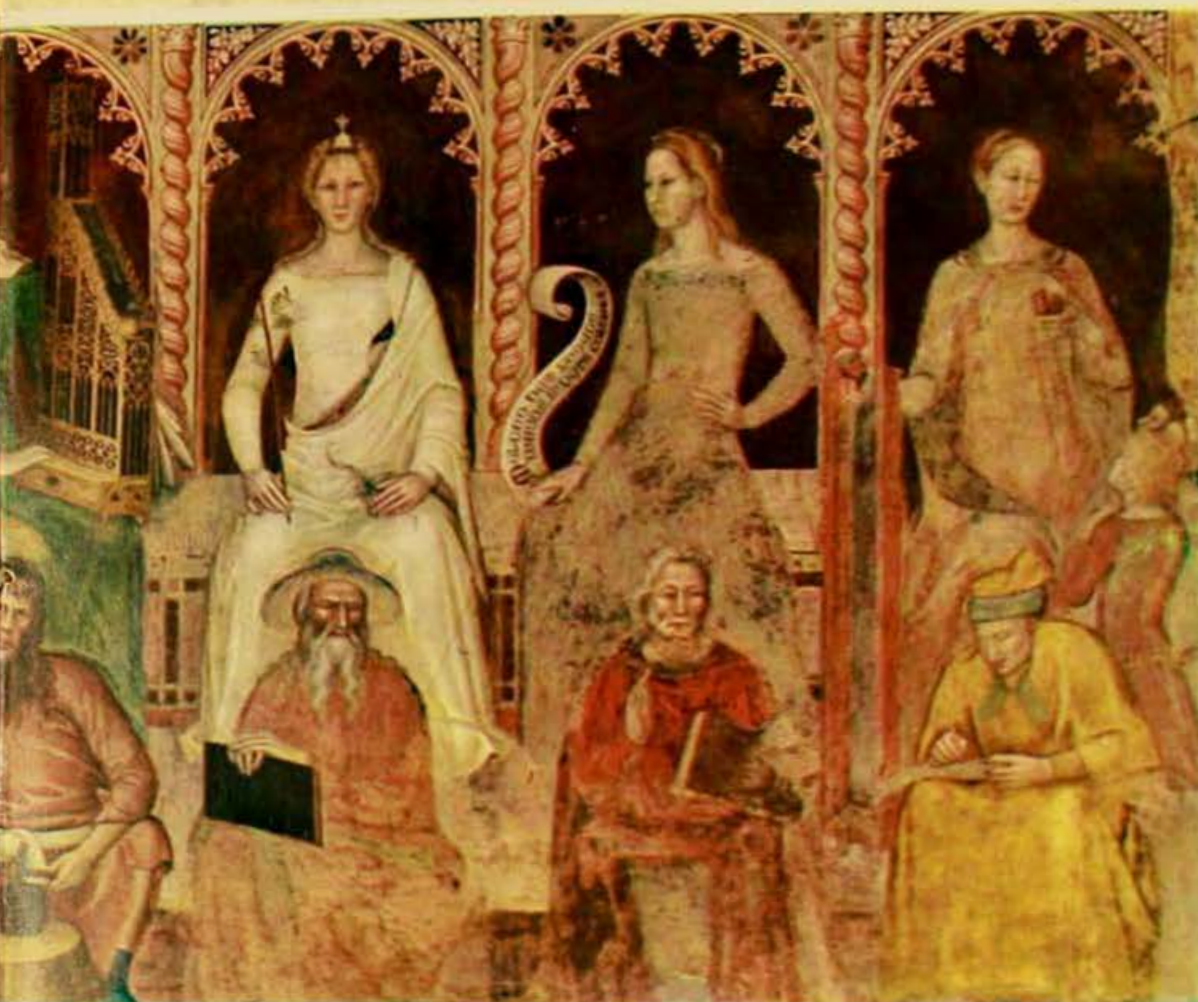
quello che ogni uomo nella sua condizione non potrebbe non fare, che non aspira a una singolare o impossibile grandezza, ma unicamente ad attuare insieme coi compagni il suo destino di uomo, che degli affetti umani parla come chi tutti li senta e li intenda".

100. ma mi spinsi (*misi me*) per lo sconfinato alto mare solo con una nave (*legno*), e con quella esigua schiera (*compagna picciola*) dalla quale non ero stato abbandonato (*fui deserto*).
103. Vidi l'una e l'altra sponda fino alla Spagna, fino al Marocco (*Morrocco*), e alla Sardegna, e alle altre isole bagnate tutt'intorno da quel mare (*il Mediterraneo*).
106. Io e i miei compagni eravamo vecchi e lenti nei nostri movimenti (*tardi*) allorché giungemmo a quell'angusto stretto (*foce*) dove Ercole fissò (*segnò*) i suoi limiti (*riguardi*).
109. affinché l'uomo non si avventuri oltre (Ercole, secondo il mito, piantò le rupi di Calpe e di Abila, l'una sulla sponda europea, l'altra su quella africana, perché, segnando i limiti del mondo esplorabile, nessuno osasse oltrepassarli): lasciai alla mia destra Siviglia (*Sibilia*), alla mia sinistra ormai Ceuta (*Setta*: è l'antica *Septa* romana, sulla costa africana) mi aveva lasciato.

Una delle interpretazioni più persuasive della figura di Ulisse è quella avanzata e svolta con ricchezza di argomenti dal Mattalia, sulla base di alcune idee del Nardi. Secondo questa interpretazione l'eroe greco che Dante incontra nell'ottava bolgia rappresenta l'umanità pagana "capace di umana perfezione ma non di eterna salvezza; ricca di capitali insegnamenti anche per il mondo cristiano: animata da una indomabile fiducia nel potere della ragione, ma chiusa nei limiti della ragione stessa e di una *civilitas* basata su di un'etica a fondamento esclusivamente razionale, insufficiente a guidare l'uomo al conseguimento del suo fine unico (Dio)". Da questo punto di vi-



- 103 L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola de' Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.
- 106 Io e' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dove Ercule segnò li suoi riguardi,
- 109 acciò che l'uom più oltre non si metta:
dalla man destra mi lasciai Sibilia,
dall'altra già m'avea lasciata Setta.
- 112 "O frati", dissi, "che per cento milia
perigli siete giunti all'occidente,
a questa tanto picciola vigilia



115 de' nostri sensi ch' è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.

118 Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza".

121 Li miei compagni fec' io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;

124 e volta nostra poppa nel mattino,
dei remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.

sta la differenza tra il personaggio di Virgilio e quello di Ulisse sta nel fatto che laddove il primo è consapevole della limitatezza della ragione (*state contenti, umana gente, al quia* esorta il poeta latino nel terzo canto del *Purgatorio*, verso 37), Ulisse mostra di non averne coscienza. Sempre nell'ambito di questa interpretazione "Ulisse che varca le colonne d'Ercole è il mondo pur esemplare del paganesimo mosso dall'oscura intuizione di realtà esistenti oltre il limite della ragione e dall'avidità bisogno di procedere oltre". Questo atto dell'eroe greco non può tuttavia non convertirsi in follia "per la pretesa in esso implicita (inconscia o solo oscuramente intuita in Ulisse, ma chiara agli occhi dell'interprete e cristiano Dante) di surrogare la ragione alla Rivelazione, l'uomo al Dio-Uomo".

112. "O frateili (*frati*)", dissi, "che avete raggiunto il confine occidentale (il mondo finiva, per gli antichi, allo stretto di Gibilterra) attraverso (*per*) centomila pericoli, a questo così breve tempo

115. che ci rimane da vivere (*de' nostri sensi ch'è del rimanente*), non vogliate negare la conoscenza (*esperienza*), seguendo il corso del sole (*di retro al sol*), del mondo disabitato (*senza gente*).

118. Riflettete sulla vostra natura (*semenza*): non foste creati per vivere come bruti, ma per seguire (*seguir*) la virtù e il sapere (*canoscenza*)."

121. Con questo breve discorso (*orazion picciola*) resi i miei compagni così desiderosi (*aguti*) di proseguire il viaggio (*al cammino*), che a stento dopo sarei riuscito a fermarli;

124. e rivolta verso Oriente (*nel mattino*) la poppa della nostra nave, trasformammo i remi in ali per il viaggio temerario (*folle volo*), sempre avanzando (*acquistando*) verso sinistra (verso sud-ovest).

Nel rivolgersi ai suoi compagni Ulisse non promette loro, dopo *cento milia perigli*, agi o tranquillità, ma soltanto *esperienza*. Li invita, e quanta affabilità è nel suo invito, quanta umanità in quel chiamarli *frateili* - a spendere gli ultimi giorni che restano loro da vivere nel modo più degno di un uomo: nella dedizione incondizionata e gioiosa ad un ideale di razionalità e di autosuperamento. A queste parole, nei vecchi e tardi marinai riaffiora la gioventù, la vita, diventano *aguti*, la *picciola vigilia*, che ciascuno di loro vedeva forse stagnare davanti a sé in un futuro inerte, si tende verso un significato supremo, al di là del quale più nulla possono intravedere: conoscere le terre disabitate dell'emisfero australe.



Inferno XXVI, 142

Min. del sec. XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ma. Vat. Lat. 4776 - f. 92 r)

- 127 Tutte le stelle già dell'altro polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgea fuor del marin suolo.
- 130 Cinque volte raccesso e tante casso
lo lume era di sotto dalla luna,
poi che 'ntrati eravam nell'alto passo,
- 133 quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avea alcuna.
- 136 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
chè della nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.
- 139 Tre volte il fe' girar con tutte l'acque;
alla quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
142 infin che 'l mar fu sopra noi richiuso».

127. Già la notte ci mostrava (*vedea*) tutte le stelle dell'emisfero australe (*altro polo*), e (ci mostrava) invece il nostro (emisfero) così basso, che non si alzava al di sopra della superficie del mare.

130. Cinque volte si era accesa e altrettante spenta (erano passati cinque mesi) la luce che la luna mostra nella sua parte inferiore (*di sotto*), da quando avevamo iniziato il nostro difficile viaggio.

133. allorché ci apparve una montagna, scura a causa della distanza, e mi sembrò tanto alta come non ne avevo mai veduta alcuna.

136. Noi gioimmo, e subito la nostra giola

si mutò in disperazione (e *tosto tornò in pianto*); perché dalla terra da poco avvistata (*nova*) sorse un vento vorticoso (*turbo*), che investì la prua (*primo canto*) della nave.

139. Tre volte la fece girare insieme con le acque circostanti (*con tutte l'acque*); alla quarta fece levare la poppa in alto e sprofondare (*ire in giù*) la prua, come volle Dio (*altrui*).

142. finché il mare si richiuse sopra di noi ».

La montagna che si profila agli occhi di Ulisse e del suo equipaggio, indistinta nella lontananza, è quella del purgatorio. Per il Nardi, il quale in-

terpreta l'episodio sulla base di alcuni passi della Scrittura, "nella follia di Ulisse e dei suoi compagni vi è tutto l'orgoglio umano che spinse Adamo ed Eva al trapassar del segno gustando la scienza del bene e del male, per essere simili a Dio. V'è anzi lo stesso orgoglio di Lucifero". In base a questa interpretazione, forse troppo radicale, ma comunque coerente con le premesse teologiche dalle quali difficilmente si può prescindere nel trattare della poesia di Dante, il Nardi scorge, alla radice del motivo del turbine che investe la nave di Ulisse, un'ispirazione biblica: la "spada fiammeggiante e roteante" del cherubino posto da Dio a guardia del legno della vita.



nferno, Canto XXVII

Appena Ulisse ha finito di parlare, un'altra fiamma attira l'attenzione dei due poeti, agitandosi e rumoreggiando. Quando infine il sibilo riesce a trasformarsi in parole, la fiamma chiede a Virgilio, che ha riconosciuto per italiano dal modo di parlare, notizie sulla Romagna. Su invito del maestro, Dante delinea un quadro delle condizioni politiche di quella regione, dominata da tiranni sempre pronti alla guerra; poi chiede al peccatore chi egli sia. E quello si fa conoscere, certo di parlare a chi mai potrà tornare fra i vivi, per riferire intorno alla sua pena eterna. « Fui guerriero - dice - e poi frate francescano, credendo in tal modo di riparare al male da me fatto. E non sarei qui fra i dannati, se non fosse stato il pontefice stesso a farmi ricadere nella vita malvagia alla quale avevo voltato le spalle. Nel periodo in cui, con somma ipocrisia, aveva bandito una crociata contro gli stessi cristiani (la famiglia romana dei Colonna), senza alcun ritegno, fattomi chiamare, Bonifacio VIII mi chiese che gli suggerissi il modo migliore per impadronirsi della roccaforte di Palestrina. Le sue parole mi parvero quelle di un uomo fuori di senno. Tacqui. Allora, dopo avermi ricordato che era in suo potere aprire e chiudere le porte del cielo, mi assolse dal peccato che avrei commesso dandogli il consiglio richiesto. Fu così che gli suggerii di promettere molto ai suoi nemici per poi non tenere fede alle promesse. Quando morii, San Francesco venne per portare la mia anima in cielo, ma il diavolo lo fermò con queste parole: "Quest'anima deve seguirmi nel regno dell'eterna dannazione, poiché è contraddittorio che ci si possa pentire di una colpa che si ha l'intenzione di compiere. Io sono uno spirito logico". Quando fui davanti a Minosse questi avvolse otto volte la coda intorno al suo corpo, destinandomi in tal modo nel cerchio ottavo. » Ciò detto, la fiamma si allontana. I due pellegrini procedono oltre e giungono sul ponte che sovrasta la bolgia dei seminatori di discordia.

INTRODUZIONE CRITICA

L'episodio di Ulisse e quello di Guido da Montefeltro, i due grandi fraudolenti dell'ottava bolgia, si contrappongono l'uno all'altro come le due parti di un dittico. Da un lato il Poeta ci presenta l'antichità pagana in una delle sue più alte manifestazioni, dall'altro la cronaca dei suoi tempi, imbevuti di spirito cristiano e consapevoli, a differenza dell'umanità incarnata da Ulisse, della ineliminabile imperfezione della natura umana. L'episodio di Ulisse è svolto nello stile dell'*alta tragedia*, quello di Guido avanza esplicitamente, fin dall'inizio, la soluzione del plurilinguismo (*e che parlavi mo lombardo, dicendo "Istra ten va; più non t'adizzo"*): mescolanza di stili che appare originarsi in una concezione del sublime opposta a quella degli antichi ed ha, come ha mostrato l'Auerbach, il suo modello nella Sacra Scrittura: è a questa mescolanza di stili che compete, secondo quanto Dante stesso ha dichiarato nell'*Epistola* a Cangrande della Scala, l'appellativo di « commedia ». La tragedia di Ulisse rimane estranea al peccato che ha condannato l'eroe nella bolgia dei consiglieri fraudolenti; quella di Guido al contrario si identifica interamente con questo peccato (*perché diede il consiglio frodolente*). La figura di Ulisse, perché possa inquadrarsi nella cornice teologica che regge l'intero poema, deve essere fatta oggetto di una interpretazione moralizzata in senso "simbolico-figurale" (cfr. in proposito le osservazioni del Mattalia: canto XXVI, versi 109-111); quella di Guido non ha bisogno di una siffatta moralizzazione: Guido infatti analizza con una lucidità ed un rigore concettuale inconcepibili anteriormente all'affermarsi della Scolastica (*e come e quare*) le fasi ed il senso della propria perdizione. Il linguaggio di Ulisse, proprio perché l'eroe greco ignora Dio e il rimorso, è di una semplicità estrema, volto a rendere conto unicamente dei fatti; quello di Guido è contraddittorio e complesso, fin dalle sue prime parole: pesa sul montefeltrano il carico delle proprie colpe, egli è consapevole di aver trasgredito una legge superiore a quella degli uomini, superiore agli stessi suggerimenti del vicario di Dio in terra.

La sua è una consapevolezza tanto più dolorosa, quanto più cauto è stato il coordinarsi delle sue azioni in vista del fine che si è proposto di raggiungere, quanto più prudente il significato da lui attribuito ad esse. Questo guerriero non ha smentito, nemmeno negli ultimi anni di vita, la sua fama di uomo astuto: ha saputo spogliarsi dell'armatura e cingersi di un umile cordiglio nel momento ritenuto più opportuno (*ove ciascun dovrebbe...*) per una tale conversione. Mai la sua volontà di dominio ha conosciuto un cedimento, una caduta nella spontaneità, nella fede genuina, mai ha saputo fare sacrificio di sé a Dio, mai Guido ha chiesto al Redentore di redimerlo dalla cupidigia di affermarsi al disopra e a danno degli altri, di riscattarlo dal desiderio di una gloria effimera. Quando

comprese di dover fare i conti, oltre che con gli uomini, con Dio, da buon calcolatore, da esperta volpe, si illuse di poter usare anche con Dio quell'astuzia che lo aveva reso potente ed invidiato fra gli uomini (*e si menai lor arte, ch'al fine della terra il suono uscie*). È questa l'origine del suo peccato, la ragione profonda per la quale si indusse ad aderire alla richiesta formulata con *ebbre* parole da Bonifacio VIII.

La sua conversione era stata soltanto formale, dettata dall'opportunità, dalla convenienza, il cordiglio francescano non aveva cinto un uomo nuovo.

Perciò, di fronte alla proposta di Bonifacio, egli è colto sì da un senso di smarrimento e di orrore, ma questo smarrimento e questo orrore palesano unicamente la sua paura di mettere a repentaglio la salvezza della propria anima, per la quale ha tanto penato, non considerano l'empietà di questa proposta in sé, per quanto essa contiene di antitetico al messaggio cristiano. Guido da Montefeltro trova in Bonifacio VIII un essere più di lui assetato di potere, più di lui smaliziato nel gioco dei compromessi con le coscienze. Dall'alto del suo seggio il *principe de' novi Farisei* sembra aver perduto la nozione che un Dio esiste indipendentemente dalle affermazioni e dai capricci umani (*lo ciel poss'io serrare e diserrare*), che esiste un ordine giusto che non può essere costretto nei cavilli e nelle scappatoie di una formula di assoluzione dettata dall'odio e dalla sete di vendetta. Guido è tratto in inganno da Bonifacio VIII perché costui rappresenta, nel male, un termine di perfezione irraggiungibile. Gli scrupoli che ostacolano lo emergere nella coscienza di Guido del suo essere di sempre - spregiudicato circa i mezzi da usare per vincere ogni volta che non abbia a soffrirne la propria persona o la proiezione di essa nel mondo (il potere, la fama) - sembrano non aver mai sfiorato l'animo del suo beffardo antagonista e signore. Di fronte a questa fermezza inumana e grandiosa - che nessuna esitazione morale, nessun sospetto metafisico riescono a scalfire - Guido, il razionalizzatore, capitola, come preso nelle spire di un fascino che lo restituisce interamente alla sua natura peccaminosa.

Secondo una suggestiva osservazione del Mattalia, nel drammatico colloquio che lo oppone al pontefice, Guido, proprio perché è rimasto l'uomo di sempre, irretito negli appetiti del mondo anche quando ha calcolato di liberarsene - anzi, maggiormente irretito in essi proprio nell'atto in cui ha voluto dare ad intendere, alla sua coscienza e a Dio, di essersene liberato - appare "incapace di realizzare in sé l'unione del candore della colomba e della prudenza del serpente consigliata dal noto precetto evangelico"; la sua anima non è infatti "né sufficientemente candida né, per neutralizzante effetto del candore, sufficientemente astuta quando pur le avrebbe giovato esser tale per conservare il tesoro del suo stesso candore".

Canto XXVII



Inferno XXVII, 1-3
La Commedia, Inferno.
Min. giottesca -
secolo XIV -
(Venezia,
Biblioteca Marciana -
Ms. 276 Cl. IX -
f. 19 r)

- 1 Già era dritta in su la fiamma e queta
per non dir più, e già da noi sen già
con la licenza del dolce poeta,
- 4 quand'un'altra, che dietro a lei venìa,
ne fece volger li occhi alla sua cima
per un confuso suon che fuor n'uscìa.
- 7 Come 'l bue cicilian che muggiò prima
col pianto di colui, e ciò fu dritto,
che l'avea temperato con sua lima,

1. La fiamma sì era già raddrizzata e
stava ferma perché più non parlava
(per non dir più), e già si allontanava
da noi (già da noi sen già) col permes-
so del caro Virgilio,
4. quando un'altra, che sopraggiungeva
dietro di lei, ci fece volgere lo sguardo
verso la sua punta a causa (per) di un
mormorio (confuso suon) che da essa
proveniva.
7. Come il toro siciliano che muggi per
la prima volta (prima), e ciò fu cosa
giusta (dritto), con il lamento (pianto)
di colui che l'aveva costruito con i
suoi arnesi (che l'avea temperato con
sua lima).
10. muggiva con il gemito del martirizzato,
tanto che, sebbene (con tutto che) fosse
fatto di rame, sembrava che lui stesso
(pur ei) soffrisse (dal dolor trafitto),

13. così, non trovando all'inizio (*dal principio*) né una via né un'apertura (*forame*) attraverso il fuoco, le parole dolorose (*grame*) si mutavano nel suono di quest'ultimo (*in suo linguaggio*).

Secondo una leggenda riportata da diversi scrittori latini (Ovidio, Plinio il Vecchio, Valerio Massimo, Paolo Orosio) l'ateniese Perillo aveva costruito per il tiranno d'Agrigento, Falaride, un bue di rame, che, arroventato, causava la morte, tra atroci supplizi, dei condannati chiusi in esso. Il bue di Perillo aveva la particolarità di trasformare in gemiti bovini le grida di questi infelici. La prima vittima di questo strumento di tortura fu il suo stesso inventore. L'inciso dantesco e ciò fu dritto riecheggia, in forma lapidaria una più ampia considerazione di Ovidio (*Ars amandi* l. 653-654): "Non esiste infatti legge più giusta di quella per cui gli artefici di morte periscono ad opera della loro arte". Nel verso 9 il Torracca ha visto, con penetrante acume, il compiacimento dell'artefice intento a perfezionare, con alacrità d'umana, il crudele prodotto del proprio ingegno. L'andamento della similitudine, che ripropone, all'inizio di questo canto, il tema del linguaggio dei consiglieri fraudolenti, già accennato in quello precedente (versi 85-90), è faticoso, complesso, contorto. A causare in noi questa impressione contribuiscono, fra l'altro, l'accavallarsi delle determinazioni - ognuna delle quali, pur logicamente in funzione subordinata, tende ad assumere un valore assoluto, ostacolando lo scorrere del discorso - e la ripetizione, appena variata, dello stesso verbo - *muggiare* - assunto dapprima a chiarire una circostanza secondaria ed in un secondo tempo il fatto sul quale poggia l'intera comparazione. Bene osserva in proposito il Crispolti: "Evidentemente Dante vuol produrre nei lettori una aspettazione, per cui tanto più le parole di Guido appariscano gravi, quanto più hanno tardato ad essere proferite". Il Sanguineti, dal canto suo, nel raffrontare questa similitudine con quella premessa al racconto di Ulisse, nota come "alla qualità dell'immagine invocata per Ulisse (la fiamma cui vento *affatica*), sostenuta tutta, così puntualmente sobria, ancora dai valori descrittivi", si contrappone quella dell'immagine singolarmente addotta per Guido, insistente e diffusa, lentamente disvelatrice". Illuminante appare la seguente osservazione del Terracini: "il motivo di questa voce che esce a stento e non naturale dalle fiamme non si limita a questo esordio; lo ritroveremo implicito... in un elemento di stile: nell'onda del discorso ora serrata, ora spezzata, e sin nella duplicità ora ambigua ora drammatica, che scorre lungo tutto il rac-

- 10 muggiava con la voce dell'afflitto,
si che, con tutto che fosse di rame,
pur el pareva dal dolor trafitto;
- 13 così, per non aver via né forame
dal principio nel foco, in suo linguaggio
si convertian le parole grame.
- 16 Ma poscia ch'ebber colto lor viaggio
su per la punta, dandole quel guizzo
che dato avea la lingua in lor passaggio,
- 19 udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo
la voce e che parlavi mo lombardo,
dicendo "Istra ten va; più non t'adizzo",
- 22 perch' io sia giunto forse alquanto tardo,
non t'incresca restare a parlar meco:
vedi che non incresce a me, e ardo!
- 25 Se tu pur mo in questo mondo cieco
caduto se' di quella dolce terra
latina ond' io mia colpa tutta reco.
- 28 dimmi se i Romagnuoli han pace o guerra;
ch' io fui de' monti là intra Urbino
e 'l giogo di che Tever si diserra.
- 31 Io era in giuso ancora attento e chino,
quando il mio duca mi tentò di costa,
dicendo: «Parla tu; questi è latino».



conto di Guido e trae appunto la sua prima origine dal suon confuso emesso dalla fiamma".

16. Ma dopo che ebbero trovato la loro via (*ch'ebber colto lor viaggio*) verso l'alto (*su*) attraverso la punta, comunicandole quella vibrazione che la lingua aveva loro impresso mentre passavano,
19. udimmo dire: « O tu al quale rivolgo

la parola e che or ora (*mo*) parlavi in dialetto lombardo, dicendo "Adesso (*istra*) vattene; più non ti sprono (*t'adizzo*) a parlare".

22. sebbene lo (*perch'io*) sia arrivato forse un po' tardi, non ti dispiaccia rimanere a parlare con me: vedi che a me non rincresce, eppure brucio!
25. Se tu proprio ora (*pur mo*) sei preci-

pitato nell'inferno (*in questo mondo cieco*) da quella amata (*dolce*) terra italiana (*latina*) dalla quale (*ond'io*) ho portato tutti i miei peccati,

28. dimmi se i Romagnoli sono in pace o in guerra; perché io nacqui nei monti là tra Urbino e il giogo da cui scaturisce (*si diserra*) il Tevere».

Il personaggio che parla, fasciato dalla fiamma (i consiglieri fraudolenti non sono trasformati in fiamme, ma da queste soltanto rivestiti, come risulta dal verso 48 del canto XXVI) è il conte Guido I da Montefeltro. Nato intorno al 1220, militò nelle file del partito ghibellino e fu, nel 1268, vicario a Roma di Corradino di Svevia. Nel 1275, in qualità di capitano generale dei Ghibellini della Romagna, sgominò presso Faenza, al ponte San Procolo, i Guelfi bolognesi e si impadronì di Cesena e di Bagnacavallo. Nel 1282, assediato in Forlì dalle milizie guelfe guidate dal francese Giovanni d'Appia, fece una vittoriosa sortita contro il nemico. Dopo la resa della città, fu confinato dalla Chiesa, alla quale aveva fatto atto di sottomissione, in Piemonte, ma nel 1289 riprese a combattere contro i Guelfi come podestà e capitano di guerra a Pisa. Tornato in Romagna nel 1292, ottenne la signoria di Urbino. Dopo essersi riconciliato col papa, indossò, nel 1296, il saio francescano. Morì due anni dopo. Un punto assai oscuro, in questo primo discorso di Guido da Montefeltro, è rappresentato dai versi 20-21, dal momento che le ultime parole pronunciate da Virgilio sono state rivolte ad Ulisse per congedarlo (verso 3), e tenuto conto che è stato proprio Virgilio a consigliare Dante di non rivolgere la parola ad Ulisse e a Diomede, perché, essendo Greci, avrebbero evitato (e non sarebbero stati capaci) di esprimersi in volgare (canto XXVI, versi 73-75). C'è un contrasto nettissimo, come ha rilevato il Fubini, fra il colore lessicale dell'episodio di Ulisse (nel quale abbondano espressioni auliche e latinismi) e quello delle parole con le quali verosimilmente Virgilio congeda l'eroe greco. Il Sapegno avanza l'ipotesi che fosse "nell'intenzione di Dante di segnare, con questo curioso contrasto, il trapasso, che qui si attua, dal mondo del mito a quello della cronaca attuale". Per il Lipari infine "la cagione e la ragione del contrasto fra i due episodi stanno proprio lì e solo lì, nella diversità di stile: che l'episodio di Ulisse è nello stile « tragico » o « alto », di Virgilio, mentre quello di Guido da Montefeltro è nello stile « comico » o « mezzano », particolare di Dante".

31. Stavo ancora attento e chinato verso il fondo, allorché Virgilio mi toccò nel fianco (*tentò di costa*), dicendo: « Parla tu: costui è italiano (*latino*) ».



34. Ed io, che ero già preparato a rispondere, presi a parlare senza indugio: «O anima che sei celata laggiù,

37. la tua Romagna non è, e non è mai stata, in pace (senza guerra) nel cuore dei suoi signori (tiranni); ma ora non vi lasciasti alcun conflitto manifesto.

Nella primavera del 1300, periodo in cui Dante immagina di aver compiuto il suo viaggio nell'oltretomba, la Romagna appariva pacificata. Alla fine del 1299, infatti, era stato posto termine, per intervento di Bonifacio VIII, alla

guerra combattuta dal marchese Azzo VIII d'Este contro il comune di Bologna e i signori romagnoli.

40. Ravenna si trova nella condizione in cui è stata per molti anni: l'aquila dei da Polenta se la custodisce (la si cova), in modo da coprire con le ali (vanni) anche Cervia.

Dal 1270 Ravenna era sotto la signoria della famiglia da Polenta, che aveva come stemma, secondo il Lana, "una aquila vermiglia nel campo giallo": nel 1300 era signore di Ravenna

Inferno XXVII, 54

Il tema del contrasto fra "tirannia" e "stato franco", spunto per tutto il Medioevo di innumerevoli allegorie del Buono e del Cattivo Governo, trova liricità d'espressione nelle carte di questo prezioso manoscritto virgiliano.

"Bucoliche, Georgiche, Eneide" di Virgilio. Min. lombarda - sec. XV - (Napoli, Biblioteca Nazionale - Ms. IV. E. 7 - f. 52 v; f. 15 r)



- 34 E io, ch'avea già pronta la risposta,
 senza indugio a parlare incominciai:
 «O anima che se' là giù nascosta,
- 37 Romagna tua non è, e non fu mai.
 senza guerra ne' cuor de' suoi tiranni;
 ma 'n palese nessuna or vi lasciai.
- 40 Ravenna sta come stata è molt'anni:
 l'aguglia da Polenta la si cova,
 sì che Cervia ricuopre coi suoi vanni.
- 43 La terra che fe' già la lunga prova
 e di Franceschi sanguinoso mucchio,
 sotto le branche verdi si ritrova.
- 46 E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,
 che fecer di Montagna il mal governo,
 là dove soglion fan de' denti succhio.
- 49 Le città di Lamone e di Santerno
 conduce il lioncel dal nido bianco,
 che muta parte dalla state al verno.
- 52 E quella cu' il Savio bagna il fianco,
 così com'ella sie' tra 'l piano e 'l monte,
 tra tirannia si vive e stato franco.
- 55 Ora chi se', ti priego che ne conte:
 non esser duro più ch'altri sia stato,
 se 'l nome tuo nel mondo tegna fronte».
- 58 Poscia che 'l foco alquanto ebbe ruggiato
 al modo suo, l'aguta punta mosse
 di qua, di là, e poi diè cotai fiato:

Guido il Vecchio, il padre di Francesca da Rimini. Il dominio dei signori di Ravenna si estendeva anche alla vicina Cervia.

43. La città (la terra: Forlì) che già sostenne il lungo assedio (prova) e fece una strage (sanguinoso mucchio) di Francesi, è ora sotto il dominio degli artigiani verdi (degli Ordelaifi).

Signore di Forlì, la città in cui Guido da Montefeltro sconfisse sanguinosamente l'esercito francese guidato da Giovanni d'Appia, era in questo periodo Scarpetta degli Ordelaifi, che Dante conobbe probabilmente di persona essendo stato eletto nel 1303 capitano generale dei Bianchi esuli da Firenze. Secondo il Lana, gli Ordelaifi avevano "le branche verdi d'un leone nel campo giallo per arme".

46. E il vecchio Malatesta (mastin) da Verrucchio e suo figlio (l'nuovo), che fecero strazio (mal governo) di Montagna, là (a Rimini e nelle terre vicine) dove sono soliti farlo usano i denti a mo' di succhiello.

Malatesta da Verrucchio, padre di Paolo e di Giacciotto (*Inferno* V, versi 88 sgg.), si impadronì di Rimini dopo averne cacciati i Ghibellini nel 1295 e tenne la signoria di questa città fino al 1312, anno in cui gli successe il figlio Malatestino. I due Malatesta erano probabilmente soprannominati «mastini» per la loro ferocia. Dante "inserisce qui il termine, con l'usuale immaginosa risoluzione del linguaggio figurato dell'araldica, e in una serie di indicazioni araldiche, quasi a suggerire che questa sarebbe stata la più degna insegna di una signoria ferocemente avida e sanguinaria". (Mattalia)

Il ghibellino Montagna di Paracide, fatto prigioniero da Malatesta il Vecchio, fu da costui affidato alla custodia del figlio Malatestino, il quale lo fece uccidere.

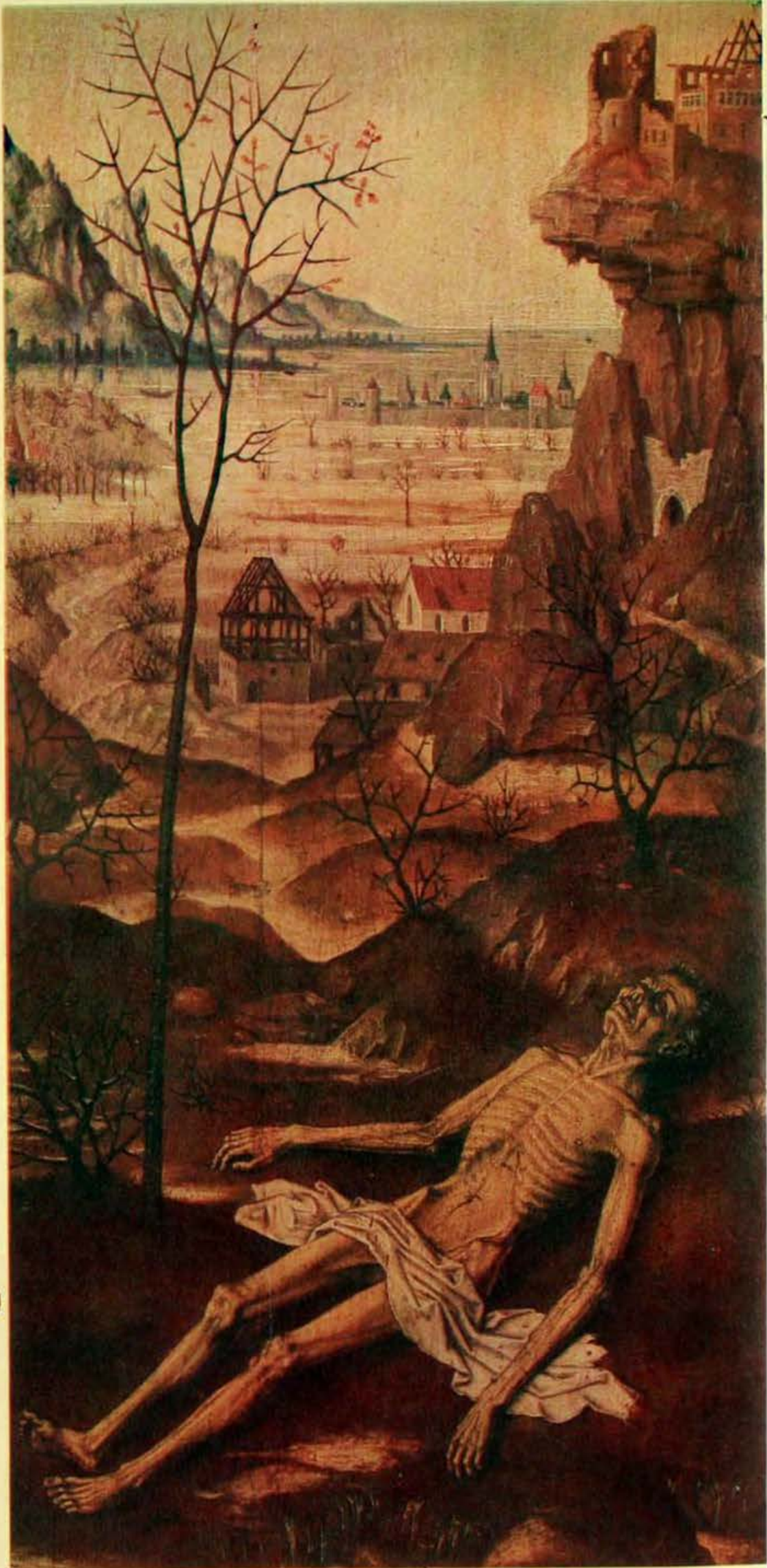
49. Le città bagnate dal Lamone (Faenza) e dal Santerno (Imola) sono governate (conduce) dal piccolo leone in campo (nido) bianco, che cambia partito (parte) da una stagione all'altra.

Maghinardo Pagani da Susinapa, il quale "aveva per arme un leone nel campo bianco" (Lana), fu signore di Imola e Faenza e morì nel 1302. Scrive di lui il Villani nella sua *Cronaca* (VII, 149), dopo averlo definito "grande savio tiranno": "ghibellino era di sua nazione e in sue opere, ma co' Fiorentini era guelfo e nimico di tutti i loro nimici, o guelfi o ghibellini che fossero; e in ogni oste e battaglia ch'è Fiorentini facessero, mentre fu in vita, fu con sua gente a loro servizio e capitano". Gli antichi commentatori inter-

pretano il verso 51 come se contenesse un'allusione al fatto che Maghinardo Papani era ghibellino in Romagna e guelfo, in quanto amico della guelfa Firenze, in Toscana. Dei moderni il Torraca vede riassunti in questa definizione lapidaria "i frequenti e rapidi passaggi di Maghinardo da una ad un'altra delle fazioni di Faenza e di tutta Romagna. Le storie romagnole attestano che egli fu quando favorevole, quando ribelle ai rettori pontifici; nemico a vicenda ed amico de' Manfredi, de' Calboli, de' Malatesta guelfi; ora capo de' Ghibellini, ora combattente in campo contro di essi; benedetto, scomunicato, ribenedetto dalla Chiesa".

52. E Cesena (quella) che è bagnata dal Savio (cu' il Savio bagna il fianco), così com'è sistemata (sie': siede) tra la pianura e l'Appennino, vive tra la tirannide e la libertà.

Cesena, bagnata dal fiume Savio, fu governata dal 1296 al luglio del 1300 da un cugino di Guido da Montefeltro, Galasso da Montefeltro, che Dante nel *Convivio* (IV, XI, 14) menziona tra i signori più liberali. Nel quadro che Dante presenta a Guido sulle condizioni della Romagna ogni cosa, secondo quanto scrive il Croce, "è espressa in modo concreto e con immagini corpulente: gli stemmi, i nomi dei signori, i fiumi che bagnano quella terra, gli avvenimenti di cui essa fu teatro, si affollano all'immaginazione come esseri vivi, e della sorte di ciascuna città si parla come se si parlasse degli affanni e dei travagli delle proprie figliuole, e Romagna, che le lega tra loro, è tra esse come la primogenita: *Romagna tua*".





55. Ora ti prego di raccontarci (*che ne conte*) chi sei: non essere restio a parlare più che non lo sia stato io (*altri*), se vuoi che il tuo nome abbia nel mondo una fama duratura (*tegna fronte*) ».
58. Dopo che la fiamma ebbe alquanto rumoreggiato com'era solita fare, mosse la cima aguzza di qua e di là, e poi pronuciò tali parole (*diè cotai fiato*):
61. « Se io pensassi (*credesse*) che la mia risposta fosse data (*fosse*) a una per-

Il senso del veloce trascorrere del tempo e la meditazione assidua della morte costituirono la preoccupazione costante di tutto il Medioevo e il motivo vitale di un'ispirazione artistica che continuò anche nel periodo successivo. L'arte tedesca della seconda metà del Quattrocento amò rivivere questi temi in una raffinata figurazione nella quale all'immagine della morte si contrappongono quelle dell'infanzia e della giovinezza.

"Allegoria della morte e della vita" di anonimo pittore tedesco conosciuto con il nome di "Maestro della Germania del Sud" (seconda metà del sec. XV) - (particolari). (Norimberga, Museo Tedesco)

Inferno XXVII, 67-68

Nella poesia serena di queste immagini vive l'aspirazione alla pace che lo spirito medievale avvertì in sé come supremo desiderio: in queste rappresentazioni di vita cenobitica essa si configura come ritiro dal mondo e rifugio nella fede.

"La Tebaide" di Gherardo Starnina
(c. 1354 - c. 1413) - (particolari).
(Firenze, Galleria degli Uffizi)



61 «S' i' credesse che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse;

64 ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s' i' odo il vero,
senza tema d' infamia ti rispondo.

67 Io fui uom d' arme, e poi fui cordigliero,
credendomi, sì cinto, fare ammenda;
e certo il creder mio venia intero,

70 se non fosse il gran prete, a cui mal prendal,
che mi rimise nelle priue colpe;
e come e quare, voglio che m' intenda.

73 Mentre ch' io forma fui d' ossa e di polpe
che la madre mi diè, l' opere mie
non furon leonine, ma di volpe.

76 Li accorgimenti e le coperte vie
io seppi tutte, e sì menai lor arte,
ch' al fine della terra il suono uscìe.

79 Quando mi vidi giunto in quella parte
di mia etade ove ciascun dovrebbe
calar le vele e raccoglièr le sarte,

82 ciò che pria mi piaceva, allor m' increbbe,
e pentuto e confesso mi rendei;
ahi miser lasso!, e giovato sarebbe.

sona che prima o poi (*mai*) tornasse sulla terra, questa fiamma sarebbe silenziosa (*senza più scosse*);

64. ma poiché (*però che*) da questo abisso (*fondo*) mai alcuno ritornò vivo, se è vero ciò che mi si dice, ti rispondo senza timore d'essere coperto d'infamia.

Osserva il Terracini, in merito a questa risposta di Guido a Dante: "Questo spirito così guardingo e ragionatore, si dimostra ciecamente ignaro dell'errore che lo insidia al fondo della sua stessa argomentazione... il dannato è qui tragicamente cieco; più parla si-

curo, più poeta e lettore lo vedono brancolare nel vuoto. Dapprima una ipotesi data come irrealistica (*s'io credessi... staria*), poi sopraggiunge un più forte e più certo argomento (*ma però...*), appena attenuato dall'ombra di un dubbio, prospettato per altro come assurdo (*s'i' odo il vero*); infine la conclusione ciecamente decisa: *senza tema d'infamia ti rispondo*".

67. Fui guerriero, e poi frate francescano (*cordigliero*), ritenendo che, cinto da quel cordiglio (*si cinto*), avrei riparato (alle mie colpe); e sicuramente ciò che io credevo si sarebbe avverato del tutto (*venia intero*),

70. se non fosse stato per il papa (*gran prete*), che mal gliene incolgal, che mi fece ricadere (*mi timise*) nei peccati di prima; e voglio che tu ascolti in qual modo e perché (*quare*).

73. Finché (*mentre*) fui il principio informativo (*forma lui*: in quanto anima, nel significato solito della Scolastica) del corpo (*d'ossa e di polpe*) che mi diede mia madre (cioè: finché fui vivo), le mie azioni (*opere*) non furono il risultato della forza (*leonine*), ma dell'astuzia (*di volpe*).

76. Io conobbi tutte le astuzie e tutti i raggi (*coperte vie*), e li usai (*menai for arte*) così bene, che la loro fama (*suo-no*) raggiunse (*uscìe*) i confini del mondo.

79. Quando mi accorsi di essere arrivato a quell'età (la vecchiaia) in cui ognuno dovrebbe ammainare le vele e radunare le sartie (*sartè*),

82. quello che prima mi era piaciuto, allora mi dispiacque (*m'increbbe*), e dopo essermi pentito e confessato mi feci frate (*mi rendei*); ah povero infelice!, e ciò mi avrebbe giovato.

L'immagine contenuta nel verso 81 è svolta ampiamente in un passo del *Convivio* (IV, XXVIII, 3 e 8) ove è fatto anche l'elogio di Guido da Montefeltro: "la naturale morte è quasi a noi porto di lunga navigazione e riposo. Ed è così: [*ché*], come lo buono marinaio, come esso appropinqua al porto, cala le sue vele, e soavemente, con debile conducimento, entra in quello; così uoi dovemo calare le vele delle nostre mondane operazioni e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore, sì che a quello porto si vegna con tutta soavitate e con tutta pace... Certo lo cavaliere Lancelotto non volse entrare con le vele alte, né lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano. Bene questi nobili calaro le vele delle mondane operazioni, che nella loro lunga età de a religione si rendero, ogni mondano diletto e opera disponendo".



85. Il capo (Bonifacio VIII) dei Farisei dei nostri giorni (*novi*), conducendo una guerra vicino a Roma (presso a *Laterano*), e non contro Saraceni né contro Ebrei (cioè contro i nemici della religione cattolica),

88. giacché ogni suo avversario era cristiano, ma nessuno era stato a conquistare Acri né a commerciare (*mercante*) nel paese del Sultano (*in terra di Soldano*),

91. non rispettò in sé (*guardò in sé*) né l'elevato incarico (*sommo officio*) né gli ordini sacerdotali (*ordini sacri*), né in me quel cordone francescano (*capestro*) che rendeva un tempo più magro chi se ne cingeva (*i suoi cinti*).

Bonifacio VIII (cfr. canto XIX, versi 52-57) è chiamato il più grande (questo il significato del termine *principe*) dei Farisei moderni; il sarcasmo del Poeta coinvolge nella medesima condanna il papa, considerato responsabile del suo esilio e del trionfo del partito dei Neri in Firenze, e le alte gerarchie ecclesiastiche del suo tempo. I Farisei sono tacciati nel Vangelo di ipocrisia; alla doppiezza di Bonifacio VIII Dante ha già fatto riferimento nel canto VI, verso 69 (*con la forza di tal che testé piaggia*). Scrive il Chimenz: "la tremenda perifrasi iniziale (*lo principe de' nuovi Farisei*), benché così carica di disprezzo, non suona come ingiuria da persona a persona: Fariseo Bonifazio, ma Farisei anche gli altri prelati di cui egli è il capo: la condanna generale attenua quella particolare: Bonifazio risulta solo l'esponente di una situazione generale, della degenerazione globale della Chiesa. La posizione del dannato rispetto a Bonifazio appare, in questa requisitoria, identica a quella di Dante: li muove entrambi l'odio personale per un danno ricevuto, ma in entrambi l'odio è purificato e redento, trasformatosi in passione morale. La requisitoria non sarebbe diversa sulla bocca di Dante stesso".

Presso San Giovanni in Laterano sorvegliavano le case dei Colonna, e contro di loro che non avevano riconosciuto la validità della sua elezione al trono pontificio, Bonifacio VIII intraprese nel 1297 una campagna militare conclusasi, dopo diciotto mesi, con la presa del castello di Palestrina.

L'episodio del consiglio fraudolento dato da Guido da Montefeltro a Bonifacio VIII e riguardante la presa della roccaforte dei Colonna, Palestrina (cfr. versi 102 e 110-111), è con tutta probabilità soltanto una leggenda, assai diffusa peraltro ai tempi del Poeta. Essa è considerata fatto realmente accaduto dal cronista bolognese Francesco Pipino e dal ferrarese Riccobaldo, i quali narrarono l'evento senza conoscere il racconto fattone da Dante.

85 Lo principe de' novi Farisei,
avendo guerra presso a Laterano,
e non con Saracin né con Giudei,

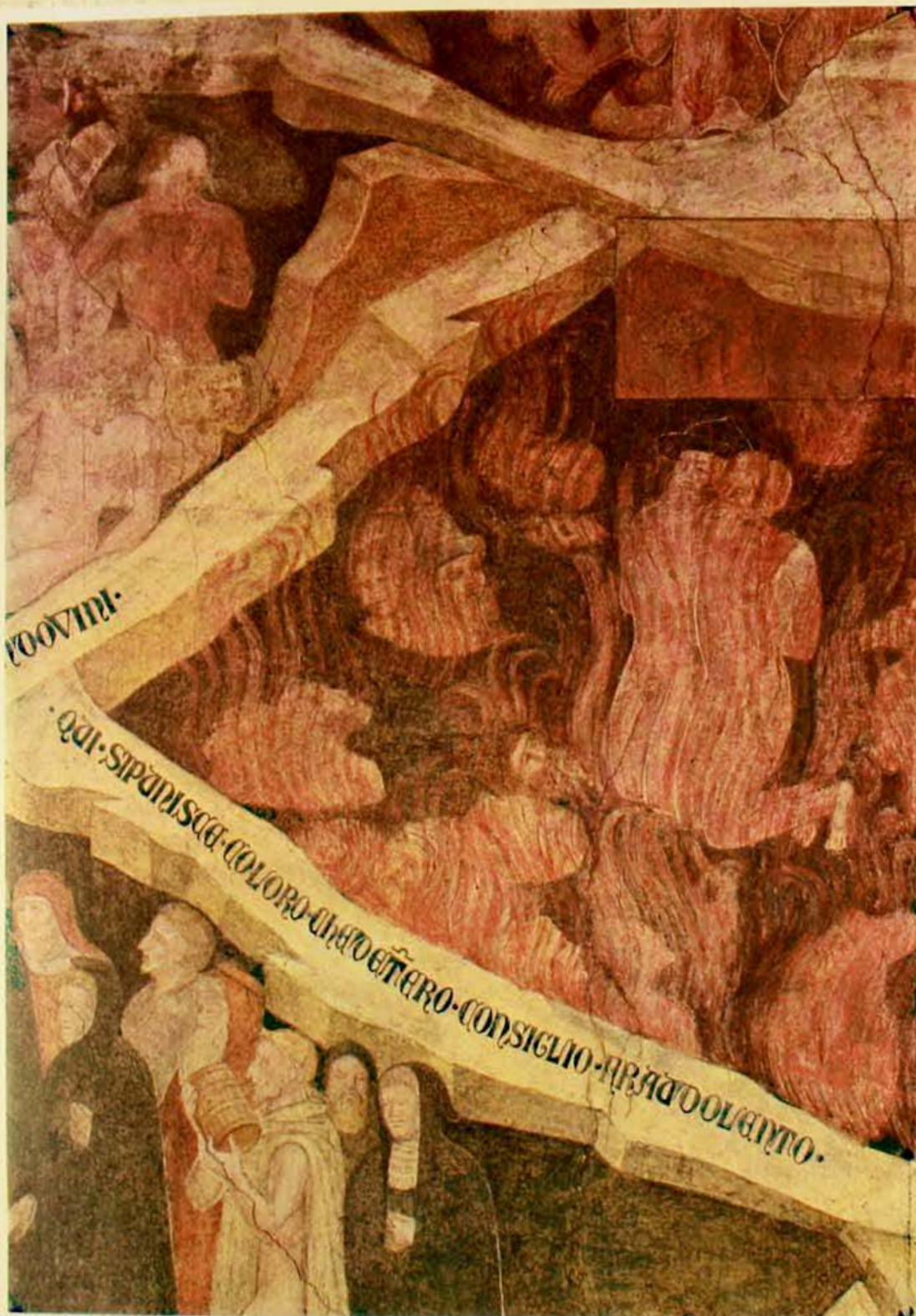
88 ch'è ciascun suo nimico era Cristiano,
e nessun era stato a vincer Acri
né mercatante in terra di Soldano;

91 né sommo officio né ordini sacri
guardò in sé, né in me quel capestro
che soleva fare i suoi cinti più macri.

94 Ma come Costantin chiese Silvestro
d'entro Siratti a guerir della febbre;
così mi chiese questi per maestro

97 a guerir della sua superba febbre:
domandommi consiglio, e io tacetti,
perché le sue parole parver ebbre.





La bolgia dei consiglieri fraudolenti.

"Inferno" di Nardo e Andrea Orcagna (particolare).
(Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella Strozzi)

La bolgia dei ladri.

"Inferno" di Nardo (secolo XIV) e Andrea Orcagna
(seconda metà del secolo XIV) - (particolare).
(Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella Strozzi)

Il verso 89 si riferisce alla conquista nel 1291, da parte dei musulmani, di San Giovanni d'Acri, ultima delle città rimaste in mano dei cristiani in Terrasanta dopo le Crociate, laddove il verso 90 allude ai divieti - a più riprese emanati dai pontefici (da Innocenzo III a Niccolò IV e allo stesso Bonifacio VIII) - di commerciare nelle terre degli infedeli.

Il verso 93 contiene un implicito riferimento ad un rilassamento dei costumi nell'ordine francescano. "Quanto più ampio il quadro storico e risonante di sdegno etico e politico, tanto più ree appaiono le persone: indegno e folle il papa che qui diventa protagonista, indegno il monaco tentato, meschini i francescani appena appena tratteggiati..." (Terracini)

94. Ma come l'imperatore Costantino mandò a chiamare (*chiese*) dalla grotta del monte Soratte (*d'entro Siratti*) papa Silvestro I per essere guarito dalla lebbra, così quegli mi fece andare da lui come medico (*mi chiese questi per maestro*)
97. per guarirlo dalla febbre della sua superbia: mi chiese consiglio, e io tacqui, perché le sue parole mi sembrarono disennate (*ebbre*).

Nel Medioevo era assai diffusa la versione leggendaria della conversione al Cristianesimo dell'imperatore Costantino, avvenuta in seguito alla sua guarigione ad opera di papa Silvestro. Secondo l'Anonimo Fiorentino, l'imperatore, ammalato di lebbra, richiese l'intervento di papa Silvestro che, per sfuggire alla persecuzione contro i cristiani, si era rifugiato in una grotta del monte Soratte: "e elli il battezzò: e subito guarì della lebbra e credette".

Il confronto fra la richiesta di Costantino e quella di Bonifacio VIII è - nota il Bonora - amarissimo. "perché il poco di somigliante che c'è fra i due episodi di Costantino e Silvestro, di Bonifazio e Guido mette ancor meglio in luce le differenze profonde. La Chiesa e il suo capo perseguitati, un imperatore assetato di potere che riconosce nella sua malattia un castigo del cielo e si umilia a chiedere l'aiuto di colui che perseguitava, il miracolo della guarigione, la grande vittoria della Chiesa: tutto questo è nella leggenda di Costantino che Silvestro guarisce dalla lebbra. Un capo spirituale spietato verso i suoi nemici, una malattia dello spirito e non del corpo per la quale come medico egli cerca un uomo che, dopo le tempeste della vita, aveva trovato la pace del chiostro, la richiesta non del miracolo, ma di quello che di più abietto può dare l'intelligenza, il consiglio frodolento: questo è nella storia di Bonifazio al quale Guido insegna come vincere Palestrina".



La lotta fra le potenze celesti e quelle infernali per la conquista delle anime è drammaticamente narrata dall'anonimo pittore emiliano che affrescò verso la metà del XIV secolo nel Camposanto Monumentale di Pisa le storie del "Trionfo della Morte", oggi purtroppo assai danneggiate.

100 E' poi ridisse: "Tuo cuor non sospetti;
finor t'assolvo, e tu m' insegna fare
sì come Penestrino in terra getti.

103 Lo ciel poss' io serrare e diserrare,
come tu sai; però son due le chiavi
che 'l mio antecessor non ebbe care".

106 Allor mi pinser li argomenti gravi
là 've 'l tacer mi fu avviso il peggio,
e dissi: "Padre, da che tu mi lavi

109 di quel peccato ov' io mo cader deggio,
lunga promessa con l'attender corto
ti farà triunfar nell'alto seggio".

112 Francesco venne poi, com' io fu' morto,
per me; ma un de' neri cherubini
li disse: "Non portar: non mi far torto.

115 Venir sen dee giù tra' miei meschini
perchè diede il consiglio frodolente,
dal quale in qua stato li sono a' crini;

118 ch'assolver non si può chi non si pente,
nè pentere e volere insieme puossi
per la contradizion che nol consente".

121 Oh me dolentel come mi riscossi
quando mi prese dicendomi: "Forse
tu non pensavi ch'io loico fossi!"

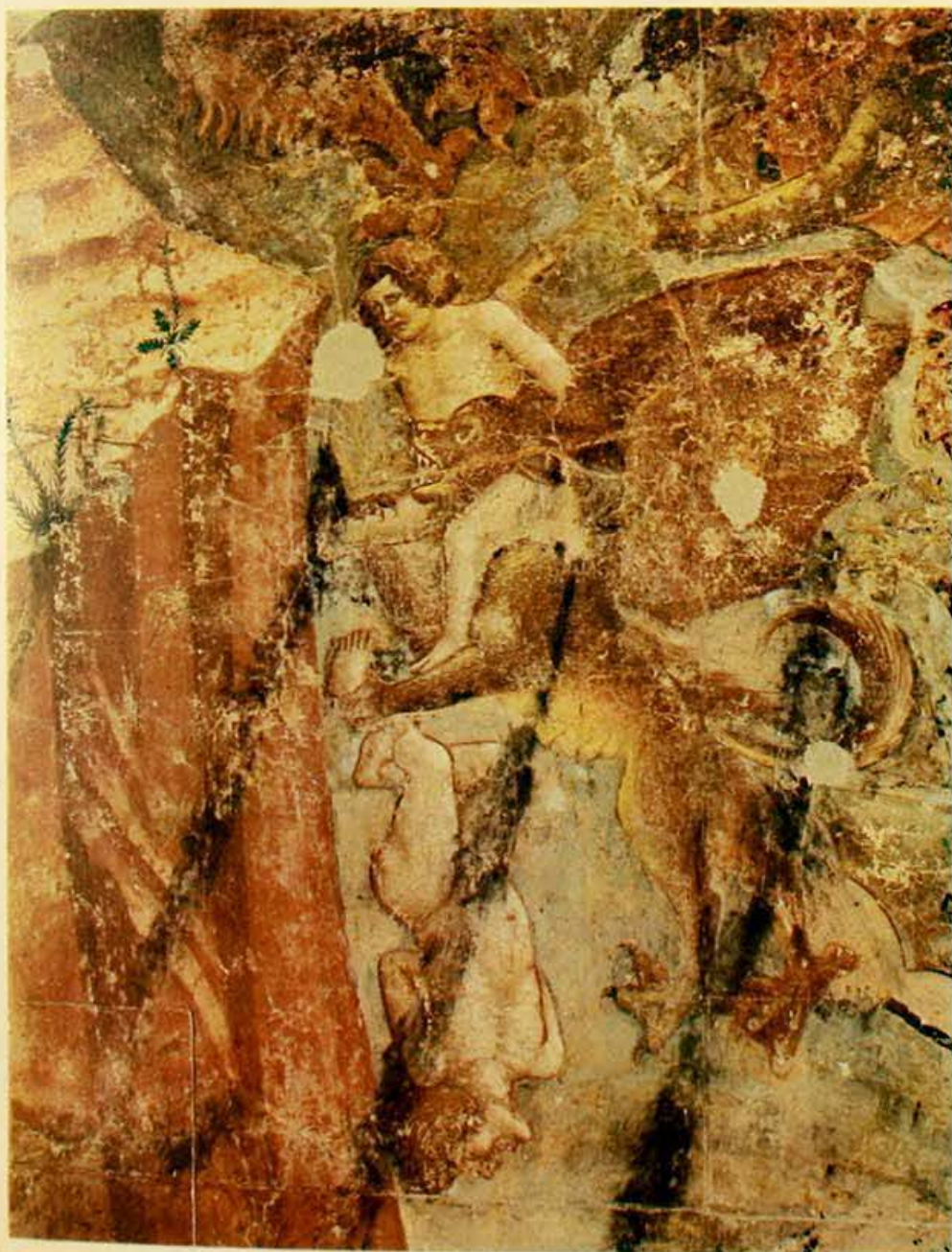
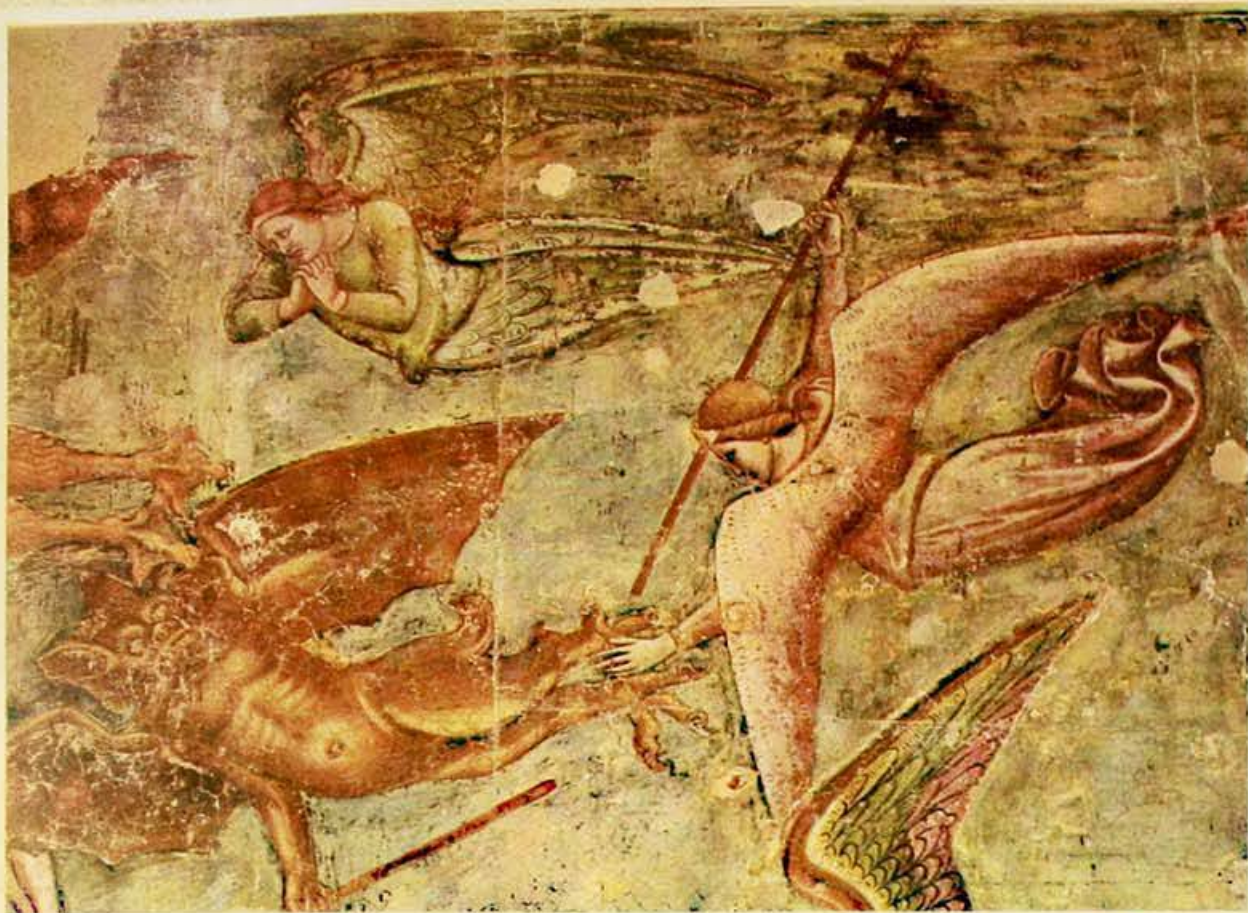
100. Egli poi disse: "Non aver timore (tuo cuor non sospetti); t'assolvo fin d'ora, e tu indicami il modo (m'insegna fare sì come) di abbattere Palestrina (Penestrino).

103. È la mio potere chiudere e aprire, come tu ben sai, il regno dei cieli; perciò due sono le chiavi che il mio predecessore

(Celestino V, che rinunciò al trono pontificio) ribatò (non ebbe care)".

Dopo aver rivelato, in un'espressione brutale e aliena da qualsiasi infigimento (sì come Penestrino in terra getti), la sua sete di dominio e la violenza del suo odio, Bonifacio VIII, "mascherando di unzione più il sussulto della sua anti-

ma profana, scocca il colpo maestro della sua sacrilega astuzia (finor t'assolvo)... Ma tosto egli si risolleva alla sua superba maestà (ora maestà pontificale) nel verso lo ciel poss'io serrare e diserrare, che noi vediamo, tanta ne è l'efficacia, illuminato da uno sguardo di trionfo e accompagnato da un ampio gesto di dominio... Di sotto al va-



riare degli atteggiamenti traspare in Bonifacio l'esasperata tensione di tutto il suo cuore verso lo scopo agognato; ma ora che egli si sente vincitore, quella tensione s'allenta nel frizzo ingeneroso verso il povero Celestino, con cui finisce la grandiosa rappresentazione diretta dell'odiato pontefice" (Rossi-Frascino).

106. Allora i fondati (*gravi*) argomenti mi spinsero là dove il silenzio mi parve (*mi fu avviso*) la risoluzione peggiore, per cui dissi: "Padre, giacché tu mi assolvi (*favi*)
109. da quella colpa in cui ora devo cadere, promettere molto e mantenere (*attendere*) poco ti faranno trionfare (*sui tuoi nemici*) nell'eccelso tuo trono".

Molto persuasiva è l'interpretazione avanzata dal Chimenz del mutamento avvenuto nell'animo di Guido dopo la assoluzione anticipata impartitagli dal pontefice, mutamento che si riflette nella struttura sintattica e stilistica dei versi 108-111: "Fissati i termini del patto, che le pause imposte dalla fine del verso dopo: *favi* e *cader deggio* sembrano rendere incrollabili, improvvisamente il frate appare liberato da ogni esitazione e da ogni scrupolo. La sua mente, ora sgombra, ha pronta la risposta conveniente alla sua richiesta: il suo pensiero è lucido e preciso; la sua parola ha la fredda e lapidaria sicurezza delle sentenze del Machiavelli. Il consiglio infatti, come è stato finemente osservato, 'non è formulato come tale' (Terracini), ma come una sentenza, come asseverazione di cosa indiscutibilmente certa, un assioma scientifico".

Secondo la tesi accolta dal Poeta, Bonifacio VIII avrebbe indotto, su consiglio di Guido da Montefeltro, i Colonna alla resa mediante promesse (tra cui quella di accogliere di nuovo nel collegio cardinalizio Jacopo e Piero Colonna, che ne erano stati scacciati) che poi non avrebbe mantenuto. Gli storici propendono tuttavia oggi a ritenere che il pontefice costrinse i Colonna, asserragliati nella rocca di Palestrina, alla resa incondizionata.

112. Giunse poi San Francesco, non appena fui spirato, per prendere la mia anima (*per me*); ma uno dei diavoli (*neri cherubini*) gli disse: "Non portarla via con te: non farmi torto.
115. Egli deve venire nell'inferno (*giù*) tra i miei sudditi (*meschini*) perché ha dato il consiglio ingannatore, dopo il quale sono stato sempre pronto ad afferrarlo per i capelli (*stato li sono a' crini*);
118. non si può infatti assolvere chi non si pente, né è possibile pentirsi e peccare al tempo stesso (*pentere e volere in-*



- 124 A Minòs mi portò; e quelli attorse
otto volte la coda al dosso duro;
e poi che per gran rabbia la si morse,
- 127 disse: "Questi è de' rei del foco furo";
per ch' io là dove vedi son perduto,
e sì vestito, andando, mi rancuro».
- 130 Quand'elli ebbe 'l suo dir così compiuto,
la fiamma dolorando si partìo,
torcendo e dibattendo il corno aguto.
- 133 Noi passamm'oltre, e io e 'l duca mio,
su per lo scoglio infino in su l'altr'arco
che cuopre il fosso in che si paga il fio
- 136 a quei che scommettendo acquistan carco.

sieme) perché è cosa contraddittoria
(per la contradizion che nol consente)".

121. Oh misero mel come trasalii quando
mi ghermì dicendomi: "Forse non pen-
savi che io fossi logico (loico)!"

In una pagina dedicata al diavolo loico il De Sanctis magistralmente chiarisce il sottofondo ironico del contrasto, ricalcato sugli schemi tipici delle "sacre rappresentazioni" medievali, tra il candido, serafico fondatore dell'ordine cui Guido apparteneva e il nero cherubino, l'arcangelo ribelle che il male non ha privato della capacità di cogliere con coerenza implacabile, al di là delle apparenze, l'essenza delle cose: "Vi è oggi una logica colla quale si cerca di giustificare questi mancamenti di fede: ma la logica è vecchia; e Guido aveva ancora la sua: - Di che mi potete riprendere? Io ho commesso un peccato; ma il papa mi aveva prima assoluto -. Ma non è vero. - Tu peccasti perché avevi paura, perché temevi che dal tuo silenzio non te ne venisse alcun male -. Di sotto alla ragione apparente vi è la vera ragione, che Dante con una profonda intelligenza del cuor umano gli fa involontariamente uscire dal labbro. Guido mentre visse poté ingannare gli altri; due sole persone non poté ingannare: se stesso ed il demonio, o piuttosto l'altro se stesso, la sua coscienza fatta demonio accusatore. Morto, mentre San Francesco sta per recarselo in paradiso, eccoti un « ferma! » del demonio, che ti sfodera la sua logica, una logica ironica: in tono da cattedratico, contraffacendo i dottori scolastici di quel tempo, tra i quali era Guido, ti fa anch'egli il suo sillogismo in tutte le regole, fondato sul principio di contraddizione".

124. Mi condusse da Minosse; e quello avvolse otto volte la coda intorno al suo duro dorso; e dopo essersela morsicata per la grande ira,
127. disse: "Costui è uno dei peccatori (rei) che il fuoco sottrae alla vista (del foco furo)"; perciò io (per ch'io) sono dannato nel luogo (là) che vedi, e così avvolto dalle fiamme (vestito), camminando, mi cruccio (rancuro). »
130. Quando ebbe così finito di parlare, la fiamma si allontanò gemendo di dolore (dolorando), torcendo e dibattendo la punta aguzza.
133. Noi proseguimmo oltre, sia io che Virgilio, su per il ponte (scoglio) fino al successivo che copre la bolgia (fosso) nella quale è scontata la pena
136. da parte di (a) coloro che, suscitando discordia (scommettendo: dividendo), si gravano del peso della colpa (acquistano carco).



Inferno, Canto XXVIII

La nona bolgia appare ai due pellegrini come un immenso carnaio: nessun discorso umano potrebbe suggerire un'idea della sterminata moltitudine di feriti e mutilati che si affollano in essa. I dannati fanno il giro della bolgia, in eterno; le loro piaghe, che via via si rimarginano, vengono nuovamente aperte, ad ogni nuovo giro, da un diavolo armato di spada. Davanti agli occhi dei due poeti passano dapprima Maometto, il fondatore della religione islamica, ed Alì, uno dei suoi primi seguaci. Il primo ha il corpo squarciato, il secondo la testa spaccata in due. In tal modo essi scontano, insieme agli altri peccatori della bolgia, la loro colpa: quella di aver introdotto la discordia nel mondo. Quindi un altro dannato si fa avanti: è Pier da Medicina, un contemporaneo di Dante, il quale predice la sanguinosa fine, ad opera di Malatestino da Verrucchio, signore di Rimini, di due cittadini di Fano. Poi, su richiesta del Poeta, fa il nome di un suo compagno di sventura, che, avendo la lingua recisa, non può parlare. È il tribuno della plebe Curione, colui che vinse le ultime esitazioni di Cesare e lo indusse ad attraversare il Rubicone, dando così inizio alla guerra civile contro Pompeo. Sopraggiunge un dannato con le mani tagliate e i moncherini grondanti sangue: è Mosca dei Lamberti, il responsabile della divisione dei Fiorentini in Guelfi e Ghibellini e della distruzione della propria famiglia. Dante vede infine avanzare l'ombra di un decapitato. Costui porta la sua testa in mano, reggendola per i capelli, come se fosse una lanterna.

Giunto sotto il ponte sul quale si trovano Dante e Virgilio, leva il braccio, in modo che i due poeti possano ascoltare le sue parole, e dice: « Io sono Bertran de Born, colui che indusse Enrico III d'Inghilterra a ribellarsi al padre Enrico II; poiché ho reso nemiche due persone che un vincolo così stretto legava, porto la mia testa separata dal corpo. In tal modo è applicata, in me, la legge del contrappasso ».

INTRODUZIONE CRITICA

Il De Sanctis aveva lucidamente additato la prospettiva in cui deve collocarsi la poesia del canto dei seminatori di discordia ed in particolare quella dell'episodio di Bertran de Born. Per l'illustre critico essenziale in questo canto appariva non tanto la caratterizzazione psicologica dei personaggi "quanto la descrizione della pena, immagine sensibile della colpa", in virtù della quale, ad esempio, nelle parole di Bertran de Born, "vi è la colpa e il castigo, niente vi è che riveli un carattere" e la poesia dell'episodio che lo ha per protagonista "non è nel colpevole, ma nella colpa e nel castigo, o piuttosto nella colpa, poiché essendo il castigo un busto diviso dal capo ed essendo la colpa un figlio diviso dal padre, il castigo non è se non la stessa colpa rappresentata sensibilmente al di fuori e fatta poesia". Così definito, il canto XXVIII poteva entrare con pieno diritto nella categoria dei canti "descrittivi" di Malebolge, che il De Sanctis contrapponeva a quelli fortemente drammatici e psicologicamente scavati dell'alto e del medio inferno.

Il punto di vista del De Sanctis è stato ripreso dalla critica più recente, dopo un periodo in cui più di un tentativo è stato compiuto per arricchire di una psicologia tormentata e complessa alcuni dei personaggi che si avvicinano sulla ribalta insanguinata della nona bolgia.

I tentativi più notevoli di dotare questi personaggi di una loro vita interiore - relativamente autonoma rispetto alla funzione di ammaestramento e di monito che sono chiamati a svolgere - sono stati compiuti da V. Rossi e dal Momigliano. Significativo in proposito è il giudizio da loro formulato sul personaggio di Pier da Medicina, dopo aver pittorescamente definito (Maometto è per V. Rossi una "goffa anima volgare" e per il Momigliano una "spregevole figura da corte dei miracoli") la figura del fondatore dell'Islamismo, sostanzialmente tragica, per quanto dal Poeta non approfondita in senso psicologico, ma, al contrario, brutalmente oggettivata attraverso il raffronto con la *veggia* e i singoli elementi di stile in cui tale raffronto si propone: le rime aspre e bizzarre, le perifrasi usate non al fine di innalzare l'argomento trattato, ma di accentuarne la degradazione. Per V. Rossi Pier da Medicina sia "uno dei personaggi danteschi più di bontà e di dolcezza". L'analisi del Momigliano è più sfumata, ma non meno tendenziosa nel caricare di significati, difficilmente deducibili da una lettura, non orientata in senso romantico, dei versi 70-99, la figura di questo dannato. Egli ritiene addirittura, addensando su questo personaggio ombre cupamente shakespeariane, che Pier da Medicina è senz'altro "un cattivo che si ammantava di complessi e più profondi" e giunge alla conclusione che "questo dannato... finisce per apparire il più barbaro denunziatore di compagni di pena di tutto l'inferno". Il pericolo cui vanno incontro siffatte interpretazioni è anzitutto

quello di voler far dire all'autore più di quanto egli stesso abbia inteso esprimere, di costruire cioè psicologie scarsamente verificabili sul testo ed a questo in ultima analisi debitorie soltanto di qualche spunto di carattere tutt'altro che essenziale. La critica realisticamente incentrata sul « personaggio » - celebrato dai romantici nel libero dispiegarsi delle sue passioni, in quanto spontaneità irriducibile ad un sistema di norme che da essa stessa non promani - non tiene poi alcun conto di quella che era la poetica di Dante, dei fini cioè che egli si riprometteva di conseguire adeguando ad essi determinati mezzi espressivi a preferenza di altri. Dante non era né un romantico, né un naturalista: l'intera ricchezza delle umane passioni, dalle più sublimi alle più infamanti, non aveva ai suoi occhi valore o disvalore in sé, ma si illuminava, del fulgore di una verità immutabile, soltanto se ricondotta alle premesse indubitabili del dogma attraverso le strutture logiche che dal dogma deduttivamente discendono e nelle quali ogni evento, ogni sentimento, trovavano per lui la loro esatta collocazione atemporale. Un errore della critica di ascendenza romantica è stato quello di attribuire all'elemento logico e a quello dogmatico una funzione paralizzante nei riguardi della poesia della *Commedia*. Al contrario, questa non avrebbe raggiunto - senza la ferrea matrice teorica, entro la quale attingeva di continuo nuovo vigore - quella intensità "quasi dolorosa" (Auerbach) di espressione, che fa del poema sacro un « unicum » nella letteratura mondiale.

Reagendo all'impostazione psicologista data da V. Rossi e dal Momigliano al canto dei seminatori di discordia, il Fubini ha avanzato la proposta di un discorso critico il quale prenda come punto di partenza e criterio metodologico un'analisi diretta del dato stilistico. Dopo aver premesso che "in Malebolge, meglio forse che in altra parte dell'inferno il Poeta dà prova, ed è conscio di dar prova, dell'eccelsa sua capacità di artefice" e che la "materia ripugnante, si direbbe, lo stimola a farsene signore, a dominarla per virtù dell'arte, tanto più ardua e raffinata quanto più il soggetto plebeo, volgare, sconcio sembra rifiutarla", il Fubini osserva che il superiore distacco del Poeta nei riguardi del tema trattato "non importa un affievolirsi dell'intento etico del poema, un venir meno per divertimento d'artista della sua costante fondamentale serietà".

Per tale motivo il canto XXVIII deve proporsi all'attenzione del lettore anzitutto come "un'altra prova e una grande prova dell'arte di Dante, di quel Dante che non diremo col De Sanctis più poeta che artista, bensì, prima ancora che poeta, artista sommo di un'arte differente da quella del classicismo rinascimentale (ai cui canoni era inconsapevolmente ancor ligio, al pari di tanti altri romantici, il nostro grande critico) e che l'arte talora risolve tutta in poesia e tal'altra invece lascia trasparire nel vigore della costruzione, nello strenuo impegno stilistico".

Canto XXVIII

1 Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e delle piaghe a pieno
ch' i' ora vidi, per narrar più volte?

4 Ogni lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
c' hanno a tanto comprender poco seno.

7 S'el s'aunasse ancor tutta la gente
che già in su la fortunata terra
di Puglia fu del suo sangue dolente

10 per li Troiani e per la lunga guerra
che dell'anella fe' sì alte spoglie,
come Livio scrive, che non erra,

13 con quella che sentio di colpi doglie
per contestare a Ruberto Guiscardo;
e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie

16 a Ceperan. là dove fu bugiardo
ciascun pugliese, e là da Tagliacozzo,
dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo;

19 e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il modo della nona bolgia sozzo.

Inferno XXVIII, 1-3

La Commedia, Inferno. Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 75 r)

1. Chi mai potrebbe (poria) sia pure in
prosa (con parole sciolte) parlare com-
piutamente (dicer... a pieno) del san-
gue e delle ferite che vidi allora (ora),
anche se (per) le descrivesse più volte?

4. Certamente ogni lingua sarebbe inade-
guata (verria meno) a causa (per) del
nostro linguaggio (sermone) e del no-
stro intelletto che hanno poca capacità
(seno) a contenere (comprender) fatti
così straordinari (tanto).

7. Se anche si riunisse (s'aunasse) tutta
la gente che un tempo (già) nella for-
tunosa terra di Puglia si dolse delle
sue ferite (fu del suo sangue dolente)

10. per opera dei Romani (Troiani: in
quanto discendevano da Enea e dai suoi
compagni) e a causa del lungo con-

flitto che fruttò un così ingente bottino
(spoglie) di anelli, come narra Livio,
il quale non sbaglia.

13. con quella che provò dolori di ferite
(sentio di colpi doglie) riportate nell'op-
porci (per contestare) a Roberto Gui-
scardo; e con l'altra le cui ossa sono
tuttora raccolte

16. a Ceprano, là dove ogni pugliese fu

traditore (bugiardo), e là presso (da)
Tagliacozzo, dove il vecchio Alardo
vinse senza far uso delle armi;

19. e ostentasse (mostrasse) chi un suo
membro trafitto (forato) e chi un suo
membro mutilato (mozzo), non sarebbe
possibile uguagliare l'aspetto ripugnan-
te (modo... sozzo) della nona bolgia.

L'esordio di questo canto non si con-

cretizza, come quelli di altri canti di Malebolge. In un quadro amorosamente delineato in tutti i suoi particolari, in una "miniatura" vivente di vita propria nella desolazione dell'atmosfera infernale. Esso propone già in maniera esplicita gli elementi fondamentali del canto, caratterizzato dal "sistematico alternarsi della descrizione di mutilazioni infernali alla rievocazione di battaglie e stragi terrene" (Fubini). Per il Momigliano questa apertura di canto ricorda, per la sua "intonazione oratoria", quella del canto dei simoniaci, pur risultandone, nel suo analitico dispiegarsi, meno vigorosa. Non a torto tuttavia il Fubini respinge questa presa di posizione, sottolineando che questo esordio, "così classicamente atteggiato, viene a conferire fin dall'inizio una dignità classica a una materia per se stessa e per non pochi dei modi in cui si atteggia, lontana dall'antica poesia, quasi a render più esplicita la ambizione dantesca di assumere anche una materia così tipicamente medievale entro un'arte che ai classici guarda come suo costante punto di riferimento". Il richiamo alla tradizione classica è evidente nella preterizione della prima terzina e nell'affermazione del verso 4, che riecheggiano due passi dell'*Eneide* (II, versi 361-362 e VI, versi 625-627), nell'ampio, armonico distendersi dei periodi, nelle perifrasi, nel termine *fortrinata*, riferito ad una terra, veduta, nel succedersi dei secoli, come ricettacolo di stragi e di desolazione (*l'ossame* che ancora rende illustre Ceprano), nella menzione di Livio definito peraltro, medievamente, colui che non erra e nel ricordo delle guerre sannitiche e poiiche. La rappresentazione delle pene dei dannati della nona bolgia, i seminatori di discordia sarà caratterizzata dalla scelta di vocaboli e forme "propri della più greve tradizione «comica»" (Fubini); le forme di questo esordio rappresentano invece un chiaro esempio di ciò che per Dante era lo stile «tragico», proprio dei poemi dell'antichità e delle «canzoni» medievali. A questo proposito occorre rilevare la somiglianza fra quest'apertura di canto e i versi con cui inizia il «compianto» per la morte del Re giovane del trovatore Bertran de Born (cfr. versi 133-135) che scrisse liriche di carattere eroico e celebrò la gloria del guerreggiare. "Se tutti i duelli, gli affanni, i dolori, le sventure e le miserie che mai si udirono in questo mondo dolente, fossero riuniti insieme, sembrerebbero tutti lievi a paragone della morte del giovane re inglese." Tra le guerre che insanguinarono la Puglia (nome con il quale viene qui designato l'intero regno di Napoli), il Poeta accenna, in questo esordio, a quelle contro i Sanniti (343-294 a. C.), alla seconda guerra punica, che culminò nella battaglia di Canne (216 a. C.), nella quale il numero dei cavalieri e



- 22 Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla:
- 25 tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
- 28 Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi, e con le man s'aperse il petto,
dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!
- 31 vedi come storpiato è Maometto!
Dinanzi a me sen va piangendo Asì,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.

Inferno XXVIII, 7-12

"Storia Romana"
di Tito Livio. Mio. francese -
fine del sec. XIV - (Ginevra,
Biblioteca Pubblica e Universitaria -
Ms. Fr. 77 - f. 181 r)

Inferno XXVIII, 7-12

"Storia Romana"
di Tito Livio. Min. francese -
fine del sec. XIV - (Ginevra,
Biblioteca Pubblica e Universitaria -
Ms. Fr. 77 - f. 330 v)

senatori romani caduti in combattimento contro le milizie di Annibale fu così alto, secondo quanto racconta Tito Livio (XXII. 6; XXIII. 7 e 12), che con i loro anelli fu formato un cumulo di tre moggia, alla campagna condotta da Roberto Guiscardo, capo dei Normanni e in seguito duca di Puglia e di Calabria (1059-1084), contro i Saraceni, che occupavano l'Italia meridionale, alla battaglia di Benevento (1266) combattuta dalle truppe guelfe al comando di Carlo I d'Angiò contro l'esercito ghibellino di Manfredi e vinta dai Guelfi, secondo la voce alla quale Dante mostra di dar credito, per il tradimento dei baroni meridionali, che si rifiutarono di difendere il passo di Ceprano sul fiume Liri, a quella di Tagliacozzo (1268), in cui le truppe imperiali, guidate dall'ultimo imperatore della casa di Svevia, Corradino, vennero sconfitte con l'astuzia (*sanz'arme*) da Erard di Valéry, uno dei consiglieri di Carlo I d'Angiò.

22. Una botte (*veggia*), per il fatto che ha perduto (*per... perdere*) la doga mediana (*mezzul*) o una delle laterali (*lulla*), non si apre (*pertrugia*) certo (*già*) così, come io vidi (*aprirsi*) un dannato, squarciato dal mento all'ano (*infin dove si trulla: fin dove si emettono sconci suoni*):
25. gli intestini (*minugia*) gli pendevano tra le gambe; gli si vedevano (*pareva*) le interiora (*la corata*: polmoni, cuore, fegato, milza) e il lurido involucri

(*tristo sacco*) che trasforma in sterco ciò che si inghiotte.

Acutamente il Momigliano rileva che la figura del dannato, così come è descritta in queste due terzine, "sembra, più che un grande mutilato di una delle battaglie accennate nell'esordio, un disgustoso pezzo anatomico", mentre il Sanguineti, dal canto suo, osserva che "l'esplorazione anatomica, sul motivo del sangue e delle piaghe, del forato, e del mozzo... giunge a questo sezionare crudele ed esperto, che si compiace del dettaglio acre e crudo, freddamente avanzato, con tutta la diligenza di una risentita inchiesta: in tale sentimento di penetrante analisi è la stessa carica etica del canto, che si fa tecnica e tagliente parola". In particolare la funzione delle perifrasi (*infin dove si trulla... 'l tristo sacco che merda fa di quel che si trangugia*) "qui non è quella di equilibrare la tensione della puntualità linguistica e il suo aspro colore con una qualche distensione compensatrice, o con attenuata cautela rappresentativa, ma nasce, proprio all'opposto, da una violenta intenzione degradante".

28. Mentre avidamente fissavo lo sguardo su di lui (*mentre che tutto in lui veder m'attacco*), mi guardò, e si aperse il petto con le mani, dicendo: «Vedi dunque (*or*) come mi lacero (*dilacco*)!»
31. vedi come è straziato Maometto! Davanti a me lagrimando cammina Ah,



"Giudizio Universale: Inferno" di Taddeo di Bartolo (particolare). (San Gimignano, Collegiata)

spaccato (fesso) nel volto dal mento ai capelli (ciuffetto).

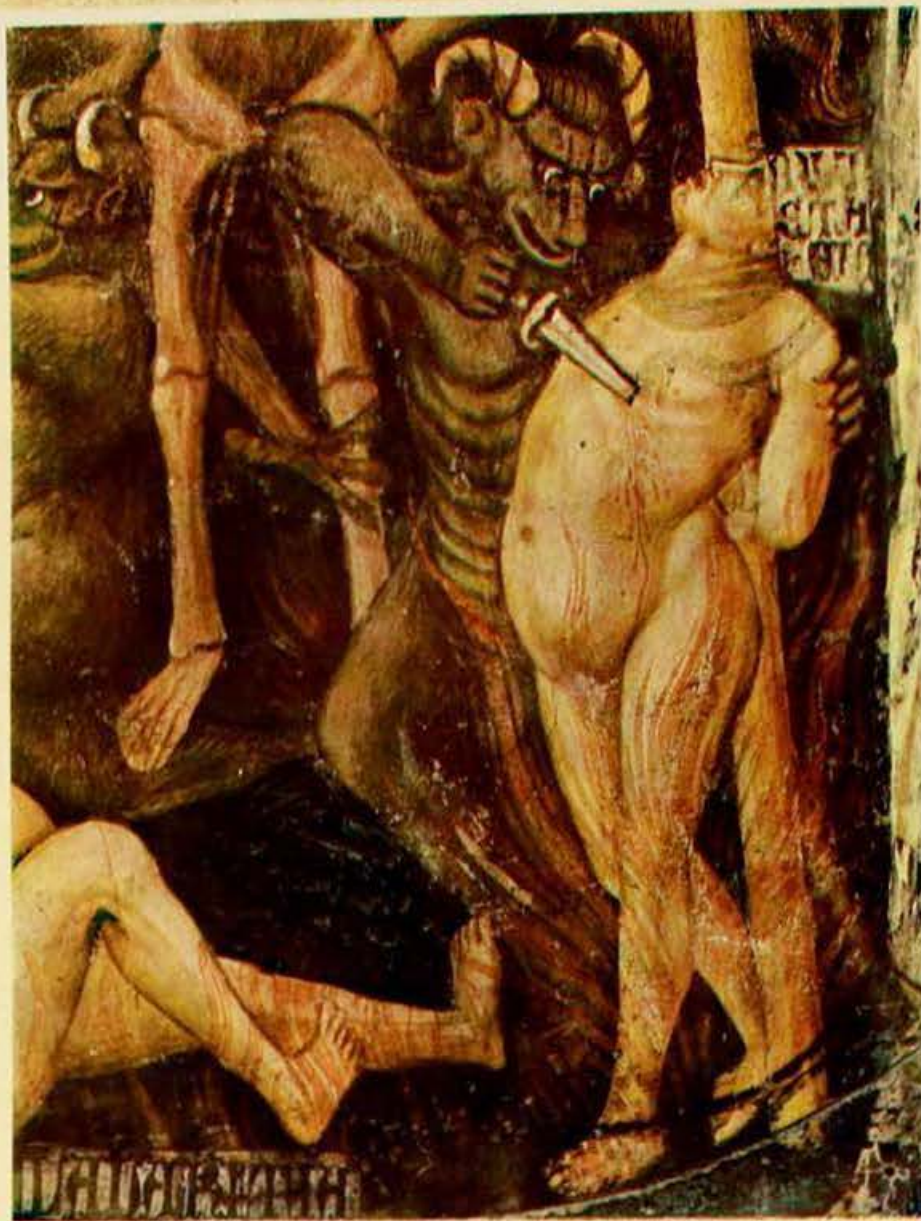
Maometto (560-633 d. C.), fondatore della religione islamica, è posto nella bolgia in cui sono puniti i *seminator di scandalo* e di *scisma* per aver determinato un'ulteriore divisione religiosa fra i popoli. Una credenza diffusa nel medioevo vedeva in lui un cristiano che aveva abiurato alla propria fede e addirittura un cardinale che aveva aspirato al papato.

Ali Ebn Abi Talid (597-660 d. C.), cugino e genero di Maometto, introdusse, nell'ambito della religione islamica, i germi della scissione, fondando una setta che si staccò dall'ortodossia musulmana. Rispetto a quella di Ali, che ha solo il volto spaccato in due, la lacerazione di Maometto è più atroce, più grave essendo stata la discordia da quest'ultimo introdotta nel mondo.

34. E tutti gli altri che vedi in questo luogo, furono da vivi seminatori di discordia (*scandalo*) e di scissione (*scisma*), e perciò (*però*) sono così spaccati.
37. Qui dietro è un diavolo che ci acconcia (*n'accisma*) in modo tanto crudele, sottoponendo di nuovo (*rimettendo*) ciascuno di questa turba (*risma*) al taglio della sua spada,
40. quando abbiamo fatto il giro della bolgia dolorosa (*quand'avem volta la dolente strada*); poiché (*però che*) le ferite sono rimarginate prima che ciascuno di noi (*altri*) gli ritorni davanti (*dinanzi li rivada*).
43. Ma chi sei tu che ti trattiene a guardare (*muse*) sul ponte (*scoglio*), forse per ritardare di andare al castigo (*d'ire alla pena*) che è assegnato in giudizio (*giudicata*) in base (*in su*) a ciò di cui tu stesso ti sei accusato (*davanti a Minosse*; cfr. canto V, versi 7-8)? »
46. « Né morte ancora lo ha raggiunto (*l'giunse*), né lo spinge il peccato », rispose Virgilio « a subire la pena (*a tormentarlo*); ma per dargli una conoscenza completa delle pene infernali.
49. Io, che sono morto, debbo guidarlo (*a*



- 34 E tutti li altri che tu vedi qui, seminator di scandalo e di scisma fur vivi, e però son fessi così.
- 37 Un diavolo è qua dietro che n'accisma sì crudelmente, al taglio della spada rimettendo ciascun di questa risma,
- 40 quand'avem volta la dolente strada; però che le ferite son richiuse prima ch'altri dinanzi li rivada.
- 43 Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse, forse per indugiar d'ire alla pena ch'è giudicata in su le tue accuse?»



Inferno XXVIII, 37-38

"Giudizio Universale: Inferno" di Taddeo di Bartolo (particolare). (San Gimignano, Collegiata)

me... convien menarlo) quaggiù attraverso l'inferno di cerchio in cerchio e ciò è vero com'è vero che (così com'io) ti sto parlando. »

52. Furono (fuor) più di cento le anime che, quando lo intesero, si fermarono nella bolgia a fissarmi (riguardarmi) dimenticando, per lo stupore, il loro tormento.

55. « Di' dunque, tu che forse vedrai il sole tra poco, a fra Dolcino, se non vuole seguirmi all'inferno (qui) fra breve (tosto), di provvedersi (s'armi)

58. di vettovaglie, in modo che (sic... che) l'assedio causato dalla neve (stretta di neve) non consenta (rechi) al vescovo di Novara (Noarese) quella vittoria, che non sarebbe facile (leve) conquistare in altro modo. »

Il novar e Dolcino Tornielli, appartenente alla setta dei Fratelli Apostolici fondata dal parmense Gherardo Segarelli, dopo che quest'ultimo fu bruciato vivo nel 1296, raccolse un gran numero di seguaci nel Trentino e in altre regioni dell'Italia settentrionale. Anche egli, non diversamente da Maometto, si vantava profeta, predicando, tra l'altro, l'abolizione della gerarchia ecclesiastica e la comunanza dei beni e delle donne. Contro di lui fu bandita da Clemente V una crociata, alla quale parteciparono vescovi, feudatari e comuni. Costretto ad arrendersi per mancanza di cibo e per la caduta di un'abbondante nevicata sul monte Zebello (nel Biellese), ove si era rifugiato con i suoi seguaci, fu condannato a morte e giustiziato nel 1307. Il verso 60 contiene un'allusione alla strenua resistenza che Dolcino e i suoi fedeli opposero all'esercito dei Crociati. I critici hanno fornito varie interpretazioni in merito al consiglio che Maometto prega di trasmettere a Dolcino. "È scherno verso l'aspettato compagno che non potrà rompere la cerchia di nemici e di ghiaccio, o ingenua solidarietà? Ammirazione per lo strenuo combattente, o derisione dei suoi sforzi?" si chiede lo Zingarelli, laddove il Vossler è convinto che la visione di Dolcino assediato e ridotto ad arrendersi per fame riempia di gioia

46 «Nè morte 'l giunse ancor, nè colpa 'l mena»
rispuose 'l mio maestro «a tormentarlo;
ma per dar lui esperienza piena,

49 a me, che morto son, convien menarlo
per lo 'nferno qua giù di giro in giro:
e quest'è ver così com'io ti parlo».

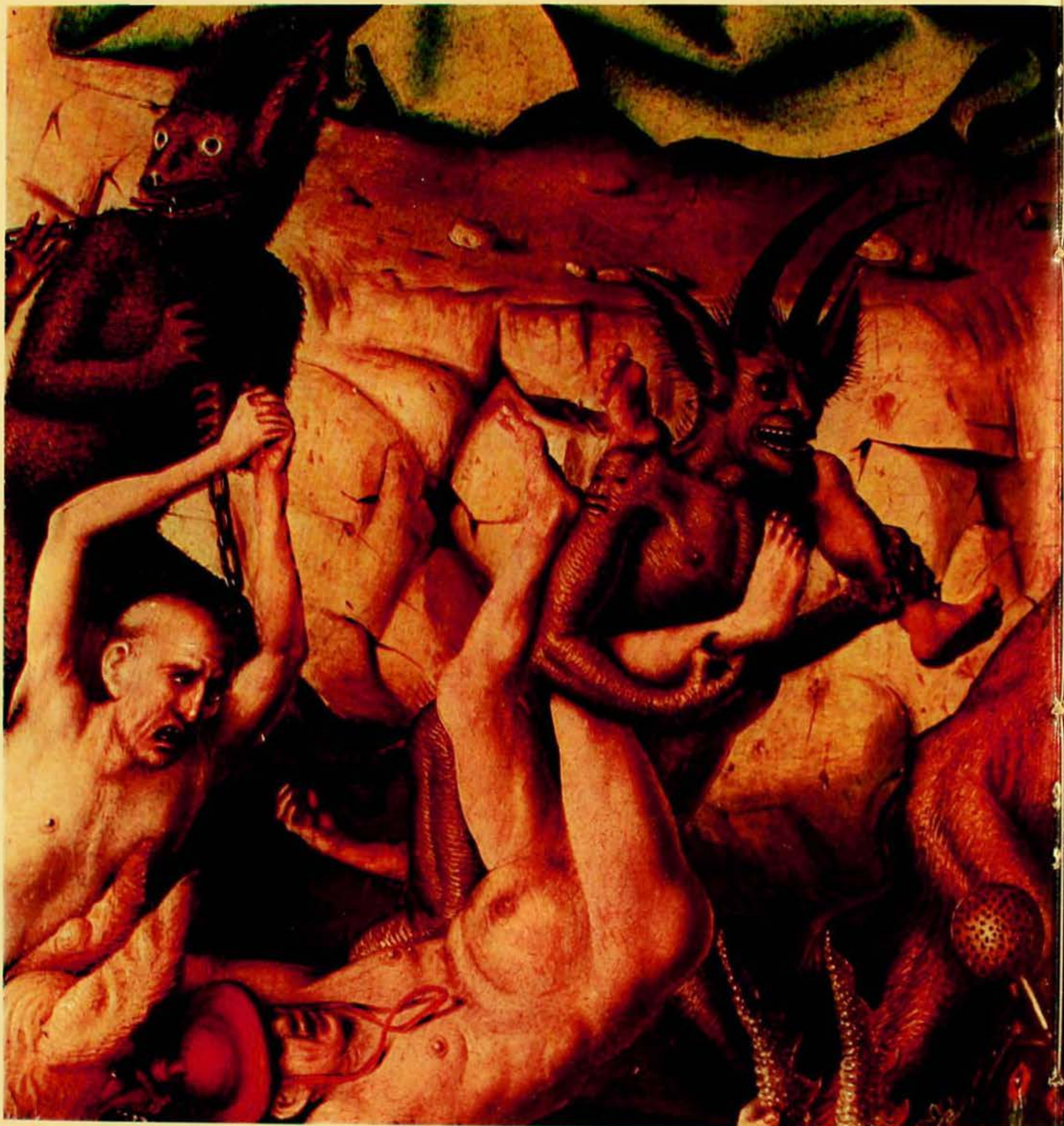
52 Più fuor di cento che, quando l'udiro,
s'arrestaron nel fosso a riguardarmi
per maraviglia, obliando il martiro.

55 «Or di' a fra Dolcin dunque che s'armi,
tu che forse vedrai il sole in breve,
s'ello non vuol qui tosto seguirarmi,

Maometto. Considerazioni del genere rischiano tuttavia - in un canto come questo, nel quale l'attenzione del Poeta è in primo luogo presa dal modo della pena, dall'orrore (che in essa visibilmente si esprime) per quanto vi è

di peccaminoso nell'aizzare all'odio, nel negare, attraverso la discordia e la anarchia, i principi dell'umano convivere - di apparire eccessive. Opportunamente scrive in merito il Pubini: "Moto e vita porta nel canto quella improv-

visa profezia-consiglio di Maometto, tanto diversa nella sua vivacità da tutto quel che precede e sulla quale vano sarà al solito voler psicologicamente sottilizzare, discutendo sulla opportunità di un consiglio effettivamente inutile



o su di una pretesa malizia di quel dannato, per non sentirvi altro che una commossa partecipazione del Poeta a un avvenimento prossimo al tempo in cui scriveva, la commozione per quella difesa disperata di fra Dolcino (che

non implica un'approvazione dell'opera dell'eretico)".

61. Dopo che aveva sollevato uno dei piedi per andarsene (*girsene*). Maometto mi disse queste parole: quindi lo riap-

Inferno XXVIII, 50

"Giudizio Universale"
di Stephan Lochner
(particolare). (Colonia,
Museo di Wallraf-Richartz)



poggiò in terra per allontanarsi.

Anche l'atteggiamento di Maometto, il quale parla tenendo un piede sospeso e lo poggia a terra solo dopo aver terminato la sua profezia, è stato variamente interpretato. V. Rossi lo ha definito un atteggiamento da "ballerino" (metafora in verità non troppo indovinata tenuto conto di quelli che sono gli elementi di maggior rilievo del canto: l'orrore, l'osservazione spietata e precisa di piaghe e mutilazioni), mentre il Momigliano, per caratterizzarlo, ricorre anch'egli a un'immagine umoristica, quella della "cicogna". Dante, secondo questi critici, si prenderebbe gioco del dannato, scomponendo analiticamente nelle sue fasi successive un movimento che, nella normale percezione delle cose, cogliamo nella sua unità. Effettivamente in questa terzina Maometto prende ai nostri occhi l'aspetto di un manichino, di un fantoccio privo di vita e mosso da una volontà che non è la sua (il Fubini parla, a proposito di questa e altre immagini analoghe del poema, di "rigidità burattinesca", senza peraltro vedere, nel caso di Maometto, l'aspetto tragico -

L'arte inglese del XIII secolo, nelle illustrazioni dei libri dell'Apocalisse e nelle visioni del Giudizio Universale, offre spesso preziosi esempi di una interpretazione del mondo infernale ricca di esuberante vitalità fantastica.

- 58 sì di vivanda, che stretta di neve
non rechi la vittoria al Noarese,
ch'altrimenti acquistar non saria leve.
- 61 Poi che l'un piè per girsene sospese,
Maometto mi disse esta parola;
indi a partirsi in terra lo distese.
- 64 Un altro, che forata avea la gola
e tronco il naso infin sotto le ciglia,
e non avea mai ch'una orecchia sola,
- 67 ristato a riguardar per maraviglia
con li altri, innanzi alli altri aprì la canna,
ch'era di fuor d'ogni parte vermiglia,
- 70 e disse: «O tu cui colpa non condanna
e cu' io vidi su in terra latina,
se troppa simiglianza non m'inganna,
- 73 rimembriti di Pier da Medicina,
se mai torni a veder lo dolce piano
che da Vercelli a Marcabò dichina.



76 E fa sapere a' due miglior da Fano,
a messer Guido e anco ad Angiolesso,
che se l'antiveder qui non è vano,

79 gittati saran fuor di lor vasello,
e mazzerati presso alla Cattolica
per tradimento d'un tiranno fello.



"Apocalisse". Min. anglo-normanna - a. 1250 -
(Cambridge, Trinity College - Ms. R. 16. 2 - f. 23 v; f. 24 v)

espressione della sua condizione di dannato - che essa riveste).

64. Un altro, che aveva la gola bucata e il naso mozzato fin sotto le ciglia, e non aveva più (*mai*) che un solo orecchio,

67. fermatosi a guardare per lo stupore con gli altri, prima degli altri spalancò la gola (*canna*), che da ogni parte era di fuori insanguinata,

70. e disse: « O tu che (cui) nessun peccato condanna e che io conobbi in Italia (*terra latina*), se non mi trae in inganno una somiglianza troppo forte,

73. ricordati di Piero da Medicina, se mal torni a vedere la dolce pianura che scende da Vercelli a Marcabò.

Su Piero da Medicina non si hanno notizie sicure. Appartenne ad una famiglia nobile che governò l'omonima cittadina romagnola; di lui i commentatori antichi dicono che fu promotore di discordie tra i nobili di Bologna e tra i comuni di Bologna e Firenze. Benvenuto da Imola sostiene che Dante fu ospite alla corte di questi feudatari. La pianura padana è indicata (verso 75), attraverso una perifrasi, come quella che si stende da Vercelli al castello di Marcabò (o Marcamò), edificato dai Veneziani alla foce del Po di Primaro, a difesa del loro commerci. Questa perifrasi è pervasa da un senso di struggente nostalgia e può essere, per taluni aspetti, avvicinata a quella con cui Francesca designa la sua terra natale (nel verbo *dichina* è come una eco della stanchezza che nelle parole di Francesca - canto V, versi 98-99 - spinge il Po a cercar pace, insieme con i suoi affluenti, nell'Adriatico).

76. E informai due più ragguardevoli cittadini di Fano, messer Guido e anche Angiolesso, che se la preveggenza (*l'antiveder*) nell'inferno (*qui*) non è errata,

79. saranno gettati fuori della loro nave, e affogati (*mazzerati*) presso Cattolica per il tradimento di uno sleale tiranno.

Guido del Cassero e Angiolesso di Carignano furono uccisi, secondo alcuni, nel 1312, poco dopo che Malatestino da Verrucchio (cfr. canto XXVII, verso 46) succedette al padre nella signoria di Rimini. Il fatto non è comunque storicamente accertato. Così il Lana illustra la profezia di Piero da Medicina: Guido del Cassero e Angiolesso di Carignano "furon richiesti da Malatestino de' Malatesti da Arimino di parlamentare insieme per provvedere al buono stato della contrada; e ordinonno lo parlamento alla Cattolica, per luogo comunale; seppe si ordinare lo detto Malatestino, ch'elli li fece uccidere".

82. Fra le isole di Cipro (Cipri) e di Maiorca (Maiolica) Nettuno non vide mai un misfatto (fallo) così grande, né da parte di pirati, né da parte di Greci (gente argolica).

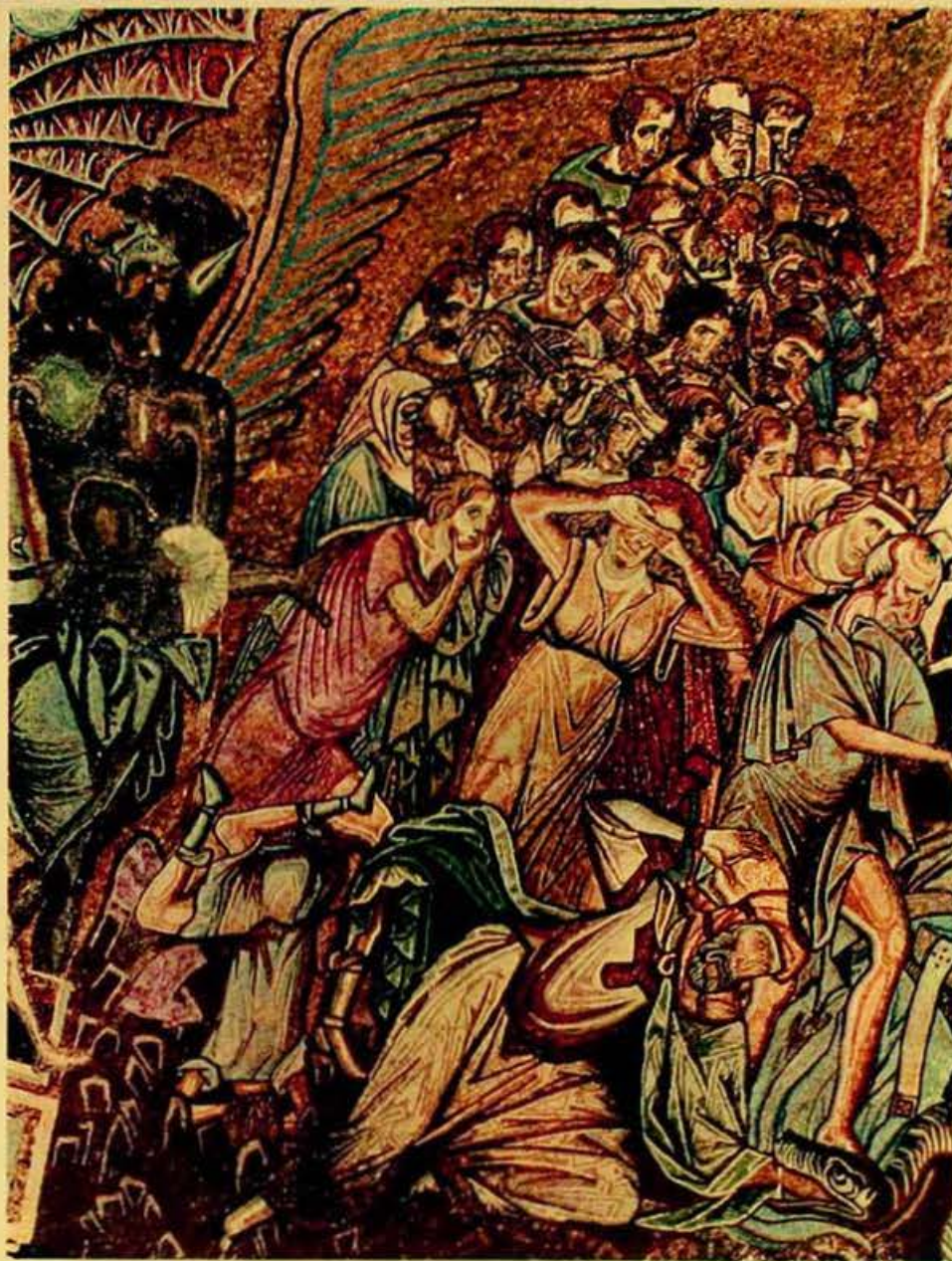
Nota finemente il Malagoli che "l'accento di sdegno del peccatore contro il tradimento fello di Malatestino si congiunge al senso della propria colpa, che emana dalle prime parole (*tu cui colpa non condanna*, verso 70) e al tremore di delicati affetti che anima i versi successivi; e anche in seguito, quando l'anima presenterà a Dante un altro peccatore, il senso del peccato e della colpa spira dalle parole (versi 96-99)".

85. Quel traditore (Malatestino da Verrucchio, cieco d'un occhio) che vede soltanto (*pur*) con un occhio (*con l'uno*), e signoreggia (*tien*) la città (*terra*) che uno (*tale*) che è qui con me vorrebbe non aver mai visto (*di vedere esser digiuno*).

88. li inviterà a un abboccamento con lui (*a parlamento seco*); dopo farà in modo che essi non avranno più bisogno (*non sarà lor mestier*) né di voti né di preghiere (*preco*) per scampare dal vento del monte Focara».

Il Lana spiega che "Focara è un luogo sopra mare nella Marca, tra Pesaro e la Cattolica, in lo qual luogo è spesso di gran fortune [tempeste]; e usano molto li marinari, che si trovano in quello luogo al tempo della fortuna, di pregare Dio e li santi e di fare molti voti"; i versi 89-90 stanno quindi a significare che Guido e Angiolello saranno uccisi prima di giungere in quel luogo. L'atroce fatto di sangue che il dannato pronostica a Dante non ha nulla di indeterminato, non si cela nelle immagini enigmatiche che rendono così potentemente suggestive altre profezie di dannati (per esempio quella di Vanni Fucci). Ma la cornice in cui esso si svolge conferisce alle sue esatte determinazioni (la perifrasi del verso 85 incombe tuttavia minacciosa, senza circostanziarsi: il traditor che vede pur con l'uno vi assume dimensioni gigantesche: quelle del male insondabile) il respiro della tragedia. Osserva il Momigliano che la terzina 82-84 "dà al fatto proporzioni straordinarie" e che "l'orizzonte immenso del Mediterraneo lo allarga fantasticamente", mentre l'espressione poi farà sì, ch'al vento di Focara... "ha la medesima latitudine di quell'orizzonte marino. E per effetto di questo racconto di stile così unitario il truce fatto è circondato costantemente da una potente ventata di fortuale."

91. E io a lui: «Mostrami e spiegami (*dichiara*), se vuoi che io rechi nel mondo (*su*) notizie di te, chi è colui al



- 82 Tra l'isola di Cipri e di Maiolica
non vide mai sì gran fallo Nettuno,
non da pirate, non da gente argolica.

- 85 Quel traditor che vede pur con l'uno,
e tien la terra che tale qui meco
vorrebbe di vedere esser digiuno,

- 88 farà venirli a parlamento seco;
poi farà sì, ch'al vento di Focara
non sarà lor mestier voto nè preco».

- 91 E io a lui: «Dimostrami e dichiara,
se vuo' ch' i' porti su di te novella,
chi è colui dalla veduta amara».

Le visioni infernali raffigurate nei molti, famosi mosaici dueccateschi ebbero assai probabilmente profonda influenza sulla formazione del mondo poetico di Dante, nato e vissuto a contatto con il severo ed essenziale linguaggio figurativo proprio dell'arte bizantina e romanica.

"Giudizio Finale" attribuito a Coppo di Marcovaldo. (Firenze, Battistero di San Giovanni)



94 Allor puose la mano alla mascella
d'un suo compagno e la bocca li aperse,
gridando: «Questi è desso, e non favella.

97 Questi, scacciato, il dubitar sommerse
in Cesare, affermando che 'l fornito
sempre con danno l'attender sofferse».

100 Oh quanto mi pareva shigottito
con la lingua tagliata nella strozza
Curio, ch'a dir fu così arditol

103 E un ch'avea l'una e l'altra man mozza,
levando i moncherin per l'aura fosca,
si che 'l sangue facea la faccia sozza,

quale è stata dolorosa (amara) la vi-
sta (di Rimini) ».

94. Allora appoggiò la mano sulla ma-
scella di un suo compagno e gli apri
la bocca, gridando: «È proprio lui
(desso), e non parla (favella).

97. Costui, esiliato (da Roma), tolse a
Cesare ogni esitazione (il dubitar som-
merse in Cesare), sostenendo che chi
è preparato ('l fornito) sempre sop-
portò con danno l'indugio ».

100. Oh quanto mi sembrava avvilito (sbi-
gottito) con la lingua recisa nella gola
(strozza), Curione (Curio), che fu
così audace nel parlare!

Secondo quanto narra Lucano nella *Farsaglia* (l. versi 261 sgg.), il tribuno della plebe Caio Curione, costretto a fuggire da Roma perché troppo apertamente aveva preso le parti di Cesare, convinse il triumviro reduce dalla Gallia a varcare il Rubicone con queste parole: "Mentre i partiti trepidano, non consolidati da alcuna forza, tronca gli indugi: è sempre stato dannoso dilazionare le cose già pronte". Egli appare agli occhi di Dante come il vero responsabile della guerra civile tra Cesare e Pompeo, e quindi, in quanto seminatore di discordia, colpevole. "Considerato in se stesso e nelle sue conseguenze immediate, il consiglio da lui dato a Cesare fu la causa della sua dannazione; ma fu quel consiglio che liberò al volo inenarrabile il sacrosanto segno dell'Aquila [cfr. *Paradiso* VI] e scatenò gli eventi onde per volere di Roma nacque l'Impero. Talché se Cesare, « primo principe sommo », è tra gli spiriti magni nella luce del nobile castello (*Inferno* IV, verso 123) e Curione quaggiù nella nona bolgia sozza, questi ci appare come lo strumento inconsapevole e la vittima tragica della sacra volontà della storia." (Rossi-Frascino)

Da notare la cruda contrapposizione, messa in maggiore evidenza dalla rima, tra l'audacia di un tempo, irresponsabile leggerezza di chi sommerse in Cesare ogni esitazione, e lo sbigottimento attuale del dannato, posto non solo in condizione di non poter parlare, di non poter giustificare in un modo qualsiasi il suo operato, ma condannato quasi a non essere più in grado di afferrarne il significato. Privato della parola, Curione sembra non aver più nemmeno la facoltà di pensare: non ha vita propria, è ormai soltanto un fantoccio dolorante, un monito terribile proposto alla meditazione di chi ha ancora la possibilità di salvarsi.

103. E uno che aveva entrambe le mani tagliate, alzando i moncherini nell'aria tenebrosa, così che il sangue gli imbrattava il volto,

"Cronica" di Giovanni Villani. Min. fiorentina -
sec. XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. C ig. L. VIII, 296 - f. 28 r)



106. urlò: «Ti ricorderai anche del Mosca,
che dissi, ahimè! "Cosa fatta non può
disfarsi (capo ha cosa fatta)", parole
che furono origine di sventure (mal
seme) per i Toscani».

109. E io replicai: «E rovina della tua
stirpe»; per cui egli, aggiungendo do-
lore a dolore, se ne andò via (sen gio)
come una persona esacerbata (trista)
e fuori di sé.

A Mosca dei Lamberti (cfr. *Inferno* VI, verso 80) gli storici fiorentini del Trecento fanno risalire la divisione dei cittadini di Firenze in Guelfi e Ghibellini, seguita all'uccisione (1215), ad opera della famiglia degli Amidei, di Buondelmonte del Buondelmonti. Non avendo quest'ultimo mantenuto fede alla promessa di sposare una fanciulla degli Amidei, costoro si radunarono insieme al loro consorte per decidere sul modo di punirlo. Fu in quell'occasione che "il Mosca de' Lamberti disse la mala parola: «Cosa fatta, capo ha», cioè che fosse morto: e così fu fatto" (Villani, *Cronaca* V, 38). Mosca dei Lamberti morì a Reggio, dove ricopriva la carica di podestà, nel 1243. I Lamberti furono banditi da Firenze, insieme con gli altri Ghibellini, nel 1258 ed esclusi dai provvedimenti di amnistia del 1268 e 1280, anno a partire dal quale non si sa quasi più nulla di loro. La presentazione che il Poeta fa della figura di questo peccatore, promotore anch'egli, come Curione, di una lunga vicenda di odi e di violenze (ma annoverato, nell'episodio di Ciacco, tra coloro che ben far possono li 'ngegni), è tragica, priva delle sottolineature grottesche le quali rendono mostruose, irriducibili ad una misura umana, le figure di Maometto o di Curione. Mosca è consapevole del male che ha arrecato a sé (la dannazione), a Firenze, alla sua stirpe. "Lo lacerano il sentimento della patria e quello della famiglia: e questo fa più acuto l'altro. Botta e risposta, dogliose ed acide, che riconducono il pensiero nostro alla scena tra il Poeta e Farinata." (Crescimbeni)

112. Ma io restai a osservare fissamente (riguardar) la schiera dei dannati, e vidi una cosa, che avrei timore di riferire da solo, senz'altra testimonianza (prova);

115. ma mi rende sicuro la coscienza, che è la valente compagnia che infonde co-

106 gridò: «Ricorderai ti anche del Mosca,
che dissi, lassol, "Capo ha cosa fatta",
che fu 'l mal seme per la gente toscana».

109 E io li aggiunsi: «E morte di tua schiatta»;
per ch'essi, accumulando duol con duolo,
sen gio come persona trista e matta.

112 Ma io rimasi a riguardar lo stuolo,
e vidi cosa, ch'io avrei paura
senza più prova, di contarla solo;

115 se non che coscienza m'assicura,
la buona compagnia che l'uom francheggia
sotto l'asbergo del sentirsi pura.

118 Io vidi certo, ed ancor par ch' io 'l veggia,
un busto senza capo andar sì come
andavan li altri della trista greggia;

121 e 'l capo tronco tenea per le chiome,
pésol con mano a guisa di lanterna;
e quel mirava noi, e dicea: «Oh mè!»

124 Di sé facea a se stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due:
com'esser può, quei sa che sì governa.

127 Quando diritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa,
per appressarne le parole sue,

raggio all'uomo sotto la protezione
(asbergo) della sua purezza.

118. Senza alcun dubbio (certo) vidi, e mi pare ancora di vederlo, un tronco privo di testa camminare come camminavano gli altri dannati della sciagurata schiera (trista greggia);

121. e con la mano teneva sospeso (pésol) per i capelli il capo mozzato come fosse stato una lanterna; e quello ci guardava, e diceva: «Oh mè!»

Il dannato che avanza, con passo in tutto simile a quello dei suoi compagni di pena (come nota il Momigliano, dopo che il verso 118 ha sottolineato "l'allucinante evidenza della visione", la frase successiva "morte dinanzi agli occhi l'incredibile naturalezza di quel camminare di un busto senza capo"), tenendo in mano la propria testa a guisa di lanterna (immagine suggerita dalla presenza nella testa degli occhi e del cervello - cfr. verso 140 - l'organo attraverso cui istituimo un ordine, una luminosa evidenza nel mondo e in noi stessi; questa immagine inoltre suggerisce un procedere cauto e malsicuro, un avanzare a tentoni nel buio) è Bertran de Born, signore del castello di Hautefort in Aquitania e rinomato poeta provenzale. Vissuto nella seconda metà del secolo XII, fu amico di Enrico II, re d'Inghilterra e duca d'Aquitania, e del figlio di lui, Enrico III soprannominato il Re giovane, che il padre aveva associato al trono. Dante accoglie la voce secondo la quale Enrico III si ribellò al padre dietro i consigli di Bertran de Born.

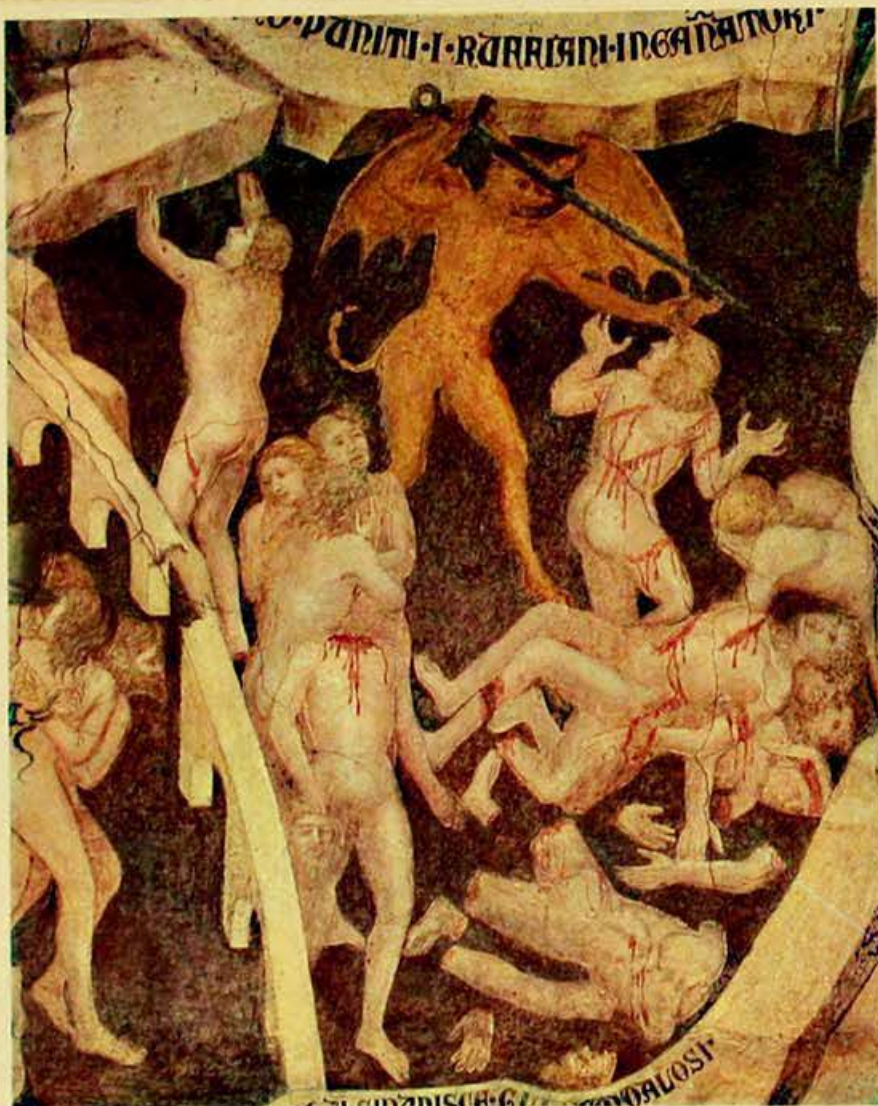
Acuta e suggestiva è l'analisi che della presentazione di questa figura fa V. Rossi: "Il busto, che non ha occhi, cammina guidato da' «suni» occhi, e il capo, scemo del corpo epperò delle gambe, va, portato dalle «sue» gambe. Ma nella potente frase dantesca (verso 124) busto e corpo si ricongiungono nell'unità dello spirito, e la volontà dello spirito uno s'attua poi in associazioni di moti novissime e miracolose (versi 128-129), secondo la novissima e miracolosa condizione del corpo duplice ed uno. Lo sfondo insanguinato (verso 2) svanisce ormai nella lontananza: la fantasia del Poeta, liberata dalla purpurea ossessione del sangue, è tutta assorta in un religioso stupor di miracolo".

124. Con gli occhi della propria testa guidava il suo corpo, ed erano due parti in un corpo e un corpo in due parti: come ciò può avvenire, lo sa Dio (quei) che così dispone (governa).

127. Quando al trovò proprio (diritto) alla base del ponte, levò alto il suo braccio insieme con la testa, per farci giungere



"Cronaca" di Giovanni Villani. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 65 r)



Inferno XXVIII, 130-132

"Inferno" di Nardo e Andrea Orcagna (particolare). (Firenze, Santa Maria Novella - Cappella Strozzi)

meglio (*appressarne*: avvicinare a noi) le sue parole,

130. che furono: «Osserva dunque (or vedi) la pena angosciosa (*mo'esta*) tu che, vivo (*spirando*: respirando), te ne vai guardando i morti: vedi se ce n'è una straziante (*grande*) come la mia (*questa*).
133. E affinché tu possa recare notizie di me, sappi che io sono Bertran de Born, colui (*quelli*) che diede al Re giovane i cattivi consigli (*ma' conforti*).
136. Peci diventare il padre e il figlio nemici tra loro (*in sé ribelli*): Achitofel non causò maggior danno ad Assalonne e a Davide con i suoi perfidi incitamenti (*malvagi punzelli*).

Achitofel, consigliere di Davide, istigò Assalonne a ribellarsi al padre e ad ucciderlo (*Il Samuele* XV, 12 sgg.; XVI, 15 sgg.; XVII, 1 sgg.). Riguardo all'espressione *in sé ribelli*, il Mattalia riferiva che, essendo tanto Enrico II d'Inghilterra che suo figlio Enrico III investiti dell'autorità regia, "erano due-uno" [cfr. verso 125: un'espressione analoga ricorre nella descrizione della seconda metamorfosi dei ladri - *Inferno* XXV, verso 77], e ognuno, ribellandosi all'alter ego, veniva a trovarsi in stato di ribellione anche contro se stesso. Solo così interpretando si può spiegare come l'idea del reato di ribellione si possa applicare a un padre nei confronti del figlio".

139. Poiché io divisi (*parti'*) persone così unite (*giunte*), reco il mio cervello diviso, misero me (*lasso*)!, dalla sua origine (*principio*: il midollo spinale) che sta in questo busto (*troncone*).
142. In tal modo è applicata nella mia persona la legge del contrappasso ».

La formulazione teorica del contrappasso è in San Tommaso (*Summa theologiae* II - II, 61.4): "La forma del giudizio divino è che uno soffra secondo quello che ha fatto, secondo il detto di Matteo (VII, 2): sarete giudicati col giudizio con cui avrete giudicato; e sarete misurati con la misura con la quale avrete misurato. Perciò la giustizia si identifica semplicemente con il contrappasso".

130 che fuoro: «Or vedi la pena molesta
tu che, spirando, vai veggendo i morti:
vedi s'alcuna è grande come questa.

133 E perché tu di me novella porti,
sappi ch' i' son Bertram dal Bornio, quelli
che diedi al Re giovane i ma' conforti.

136 Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli:
Achitofel non fe' più d'Absalone
e di David coi malvagi punzelli.

139 Perch' io parti' così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,
dal suo principio ch' è in questo troncone.

142 Così s'osserva in me lo contrappasso».



Inferno, Canto XXIX

Prima di lasciare la nona bolgia Dante cerca con gli occhi in essa un suo congiunto, Geri del Bello, seminatore di discordia, la cui morte violenta è rimasta invendicata, ma Virgilio gli ricorda che l'ombra di questo suo parente è passata sotto il ponte, mostrando sdegno e minacciandolo col dito, quando egli era tutto intento ad osservare Bertran de Born.

Ripreso il cammino, i due pellegrini giungono sopra l'ultima bolgia dell'ottavo cerchio, nella quale si trovano i falsatori, divisi in quattro categorie: falsatori di metalli con alchimia, falsatori di persone, falsatori di monete, falsatori di parole. Con il corpo deformato da orribili morbi giacciono a mucchi o si trascinano carponi gli alchimisti. Due di questi dannati attirano l'attenzione di Dante: stanno seduti, appoggiandosi l'uno alla schiena dell'altro, e cercano, con furiosa impazienza, di liberarsi delle croste che li ricoprono interamente. Furono arsi sul rogo dai Senesi, il primo, Griffolino d'Arezzo, per non avere mantenuto fede alla promessa di far alzare in volo, novello Dedalo, uno sciocco; il secondo, Capocchio, per aver falsificato i metalli, da quell'eccellente imitatore della natura che fu in vita.

INTRODUZIONE CRITICA

Dispersivo e discontinuo, il primo canto dei falsari segna un attenuarsi della tesa indagine morale del Poeta, una pausa nel suo vigoroso impegno stilistico. Se per i romantici la poesia di Dante spiccava con più risoluta nettezza di contorni nel suo concretarsi in un contrasto di passioni e di caratteri - quasi anticipando, entro la ferma cornice medievale, il libero dispiegarsi del « tragico » rinascimentale (Shakespeare) - oggi dobbiamo riconoscere che essa si identifica, nella *Commedia*, innanzi tutto con il dramma del pellegrino posto di fronte alla realtà del peccato, dell'espiazione, della beatitudine raggiunta, per cui molte pagine sulle quali i romantici sorvolavano assumono, ai nostri occhi, una funzione di primo piano, anche e soprattutto ai fini di una considerazione dei valori espressivi. La cornice medievale - il dramma dell'anima che rende a se stessa presenti le fasi della propria esperienza morale - non può più essere ritenuta qualcosa di estrinseco rispetto ai drammi dei singoli personaggi, poiché ciascuno di questi singoli drammi acquista le sue reali proporzioni soltanto se collocato entro questa cornice.

Le tragedie di Francesca, di Farinata o di Ulisse non esistono in sé - sul palcoscenico di un mondo che da queste figure attende la definizione del proprio significato - ma hanno un senso, al contrario, soltanto nella misura in cui si presentano già oggettivate, davanti al Poeta, nelle forme del giudizio divino (il posto dell'inferno in cui questi personaggi si trovano, la loro pena). Esse diventano soggettive nell'animo del pellegrino senza nulla perdere della loro oggettività: in questo loro essere dolorosamente rivissute dal Poeta, in questo interiorizzarsi del giudizio divino è la fonte della loro problematicità inesauribile. Oggi non possiamo più assumere pertanto come criterio di valutazione della poesia di Dante la presenza o meno del grande personaggio, della individualità preminente che in certo modo sfida il giudizio divino, proprio perché non possiamo trascurare la continua e attiva presenza, nel poema, dell'autore, l'angoscioso cammino da lui percorso per sollevarsi, dall'opacità del suo sentire iniziale, alla trasparenza di una oggettività eterna. Un criterio per distinguere, nella *Commedia*, le pagine più riuscite da quelle che lo sono meno può invece essere rappresentato da un'interrogazione del dato stilistico, interrogazione che, in Dante, ci conduce direttamente sul piano del suo impegno etico.

Mentre infatti, nelle poetiche umanistiche e rinascimentali il fattore « stile » ha sempre rappresentato un elemento di evasione dalla insufficienza del reale, di fuga dall'impegno etico, in Dante al contrario esso costituisce il punto di convergenza delle sue convinzioni e reazioni morali, il momento in cui queste trovano la loro espres-

sione definitiva e, sul piano dell'arte, incontrovertibile.

Su questo accordarsi del momento etico e di quello stilistico sono unanimi i critici più recenti. Per il Fubini nella *Commedia* può esservi a volte retorica, ma « retorica che si fa strumento di un fine etico, che giova a dar risalto coi suoi modi a un giudizio morale ». Il Terracini dal canto suo rileva che « quando Dante è eloquente... si può essere sicuri che la sua visione poetica si ammantava di un motivo di carattere, comunque, etico; è come un pedale che Dante mette ai suoi versi ».

Il Bigi infine - e questa considerazione ci riconduce sul terreno del canto XXIX - osserva che « dove effettivamente si allenta la tensione morale del giudice, si attenua l'impegno erudito e retorico dell'artista: come... nel colloquio con Griffolino e Capocchio (XXIX, versi 109-139), in cui, non che similitudini elaborate ed erudite, sono pressoché assenti i caratteristici procedimenti della retorica dantesca ».

Mancano, al canto XXIX, quella compattezza di visione, quello svolgimento coerente di motivi, che caratterizzano i canti fra i quali si trova inserito. Pur offrendo alla nostra attenzione temi in comune con il canto precedente (ad esempio la presentazione dello spettacolo della bolgia attraverso similitudini ipotetiche: *s'el s'aunasse* nel canto XXVIII, verso 7; *qual dolor fora* nel XXIX, verso 46; o il motivo della meraviglia dei dannati nell'apprendere che Dante è vivo, motivo che proprio nel canto XXIX trova un'espressione, di inusitato vigore, tutta calata in raffigurazione concreta: *allor si ruppe lo comun rincalzo*) e con il successivo (i colloqui con Griffolino e Capocchio anticipano in certo modo l'atmosfera pettegola dell'alterco fra Sinone e maestro Adamo senza per altro rasentare la violenza, la degradazione che in quello si esprimono), esso non li approfondisce in modo unitario. Questa pagina del poema, che inizia su un tono di accorata elegia per concludersi in una serie di disegni schizzati « in punta di penna », con un gusto del particolare incisivo ma fine a se stesso - che li accomuna a certi ritratti della novellistica medievale (tra il *Novellino* e il *Decamerone*) - risulta incerta, scarsamente determinata tanto sotto il profilo etico che sotto quello stilistico. Osserva il Sapegno che nella seconda parte del canto Dante « non insiste tanto sull'oggetto dell'ironia e dello scherno, quanto piuttosto sembra compiacersi di ritrarre in atto l'arte appunto dell'ironizzare e dello schernire, vista come un bel gioco che aguzza l'ingegno e gli offre campo di dispiegarsi e di accendersi in un divertente, se pur futile, scoppiettio di frasi maliziose » e conclude che le figure di Griffolino e Capocchio « non sono più che macchiette garbate di secondo piano; e, anziché raccogliere e concentrare in sé una diffusa atmosfera di tragedia, giovano se mai a distrarre per un istante lo spirito da quel mondo e a trasportarlo in un'aria più leggiera ».



Inferno XXIX,
1-3

"Inferno"
attribuito a
Jacopo di
Paolo (seconda
metà del
sec. XIV) -
(particolare).
(Bologna,
Basilica di
San Petronio -
Cappella dei
Re Magi)

Canto XXIX

- 1 La molta gente e le diverse piaghe
avean le luci mie sì inebriate,
che dello stare a piangere eran vaghe;
- 4 ma Virgilio mi disse: «Che pur guate?
perché la vista tua pur si soffolge
là giù tra l'ombre triste smozzicate?

1. Gli innumerevoli peccatori (la molta gente) e le mostruose ferite (diverse piaghe) avevano riempito d'orrore a tal punto i miei occhi (avean le luci mie sì inebriate), che questi erano desiderosi (eran vaghe) di piangere:

4. ma Virgilio mi disse: «Che cosa scruti con tanta insistenza (pur guate)? perché il tuo sguardo si posa ancora (pur si soffolge) laggiù in mezzo alle abiette

(triste) anime mutilate (smozzicate)?

La descrizione delle mutilazioni inflitte dalla giustizia divina ai seminatori di discordia si è mantenuta, lungo tutto l'arco del canto precedente, sul piano di una cruda oggettività, volta ad esprimere la recisa condanna del Poeta per coloro che hanno introdotto, nell'ordinato vivere sociale, i germi dell'anarchia e della violenza. Soltanto qui, nel

versi con cui il canto XXIX inizia, riaffiora un elemento soggettivo: Dante esprime il proprio dolore, o, meglio precisando, l'incommensurabilità del proprio dolore (splendido l'accostamento di *inebriate* a *luci*: la fonte di ogni chiarezza, dell'evidenza sensibile non meno che di quella razionale, è come travolta, sommersa dalla sofferenza) alla vista dello spettacolo ritratto, in precedenza, con mano ferma e spietata. Scrive il Sapegno: "La tensione drammatica che, nel canto XXVIII, sorregge in un atroce crescendo la rappresentazione di *sangue* e di *piaghe* dei seminatori di discordia, s'allenta e si scioglie, nella prima parte del canto XXIX, in un tono di elegia tormentosa". Sempre del Sapegno è l'osservazione che il rimprovero di Virgilio "stimola Dante a sviscerare e render chiaro dentro di sé il motivo segreto di quella perplessità e di quell'angoscia, e, chiarendolo, a prender coscienza dei suoi limiti, e cioè a superarlo". La vaghezza di piangere - che nel Petrarca esprimerà un compiacimento dello scrittore per il proprio soffrire, una fuga dal mondo nell'interiorità dei sentimenti, là dove il mondo, rifletten-

dosi, perde progressivamente la fermezza dei suoi contorni, per dissolversi in sogno, incertezza, sconforto (*Rime* XXXVII, verso 63: "gli occhi... di sempre pianger vaghi", espressione lontanissima, come significato complessivo, da quella del verso 3 di questo canto, per la presenza dell'avverbio «sempre») - è da Dante considerata colpevole, in quanto allontana l'uomo dalla chiarezza razionale e dalla operosità (la *virtute* e *canoscenza* di Ulisse).

7. Non hai fatto così nelle altre bolge: se tu pretendi di contare le anime (*annoverar le credi*), pensa che la bolgia (*valle*) ha una circonferenza (*volge*) di ventidue miglia.

10. E la luna è già sotto di noi (agli antipodi di Gerusalemme: sono all'incirca le ore tredici): ormai il tempo concessoci è breve (dovendo i due poeti percorrere l'itinerario infernale in non più di ventiquattro ore ed essendone trascorse diciotto, restano loro soltanto sei ore per concludere il viaggio tra i dannati), e sono da vedere cose diverse da quelle che stai guardando».

13. «Se tu avessi» gli risposi subito io «fatto attenzione al motivo (*atteso alla cagion*) per cui guardavo, forse mi avresti concesso (*dimesso*) di fermarmi ancora.»

16. Intanto (*parte*) Virgilio si avviava, e io lo seguivo, già dandogli la risposta, e soggiungendo: «Dentro quella bolgia (*cava*: buca)

19. dove io poco fa (*or*) avevo lo sguardo così fisso (*a posta*), credo che uno spirito della mia famiglia (*sangue*) sconti con dolore (*pianga*) il peccato che laggiù si paga (*costa*) così atrocemente (*cotanto*)».

22. Disse allora Virgilio «D'ora in poi non pensare più a lui (*non si franga lo tuo pensier... sov'ello*): poni mente (*attendi*) ad altre cose, ed egli resti là:

25. giacché io lo vidi alla base del ponticello mentre ti indicava (agli altri dannati), e proferiva aspre minacce agitando il dito (*minacciar forte, col dito*), e udii che lo chiamavano (*udi 'l nominar*) Geri del Bello.

Geri del Bello, cugino di primo grado del padre di Dante, secondo quanto afferma uno dei figli del Poeta, Pietro Alighieri, fu ucciso da un membro della famiglia dei Sacchetti. Un altro dei figli del Poeta, Jacopo, attribuisce la sua morte violenta al fatto che fosse un seminatore di discordia. L'inimicizia tra i casati degli Alighieri e dei Sacchetti durò fino al 1342, allorché, per iniziativa del Duca d'Atene, fu stipulato in forma ufficiale un patto di riconciliazione tra

7 Tu non hai fatto sì all'altre bolge:
pensa, se tu annoverar le credi,
che miglia ventidue la valle volge.

10 E già la luna è sotto i nostri piedi:
lo tempo è poco omai che n'è concesso,
e altro è da veder che tu non vedi».

13 «Se tu avessi» rispuos' io appresso
«atteso alla cagion per ch'io guardava,
forse m'avresti ancor lo star dimesso».

16 Parte sen giva, e io retro li andava,
lo duca, già facendo la risposta,
e soggiugnendo: «Dentro a quella cava

19 dov'io tenea or li occhi sì a posta,
credo ch'un spirto del mio sangue pianga
la colpa che là giù cotanto costa».

22 Allor disse 'l maestro: «Non si franga
lo tuo pensier da qui innanzi sov'ello:
attendi ad altro, ed ei là si rimanga;

25 ch'io vidi lui a piè del ponticello
mostrarti, e minacciar forte, col dito,
e udi 'l nominar Geri del Bello.

28 Tu eri allor sì del tutto impedito
sopra colui che già tene Altaforte,
che non guardasti in là, sì fu partito».

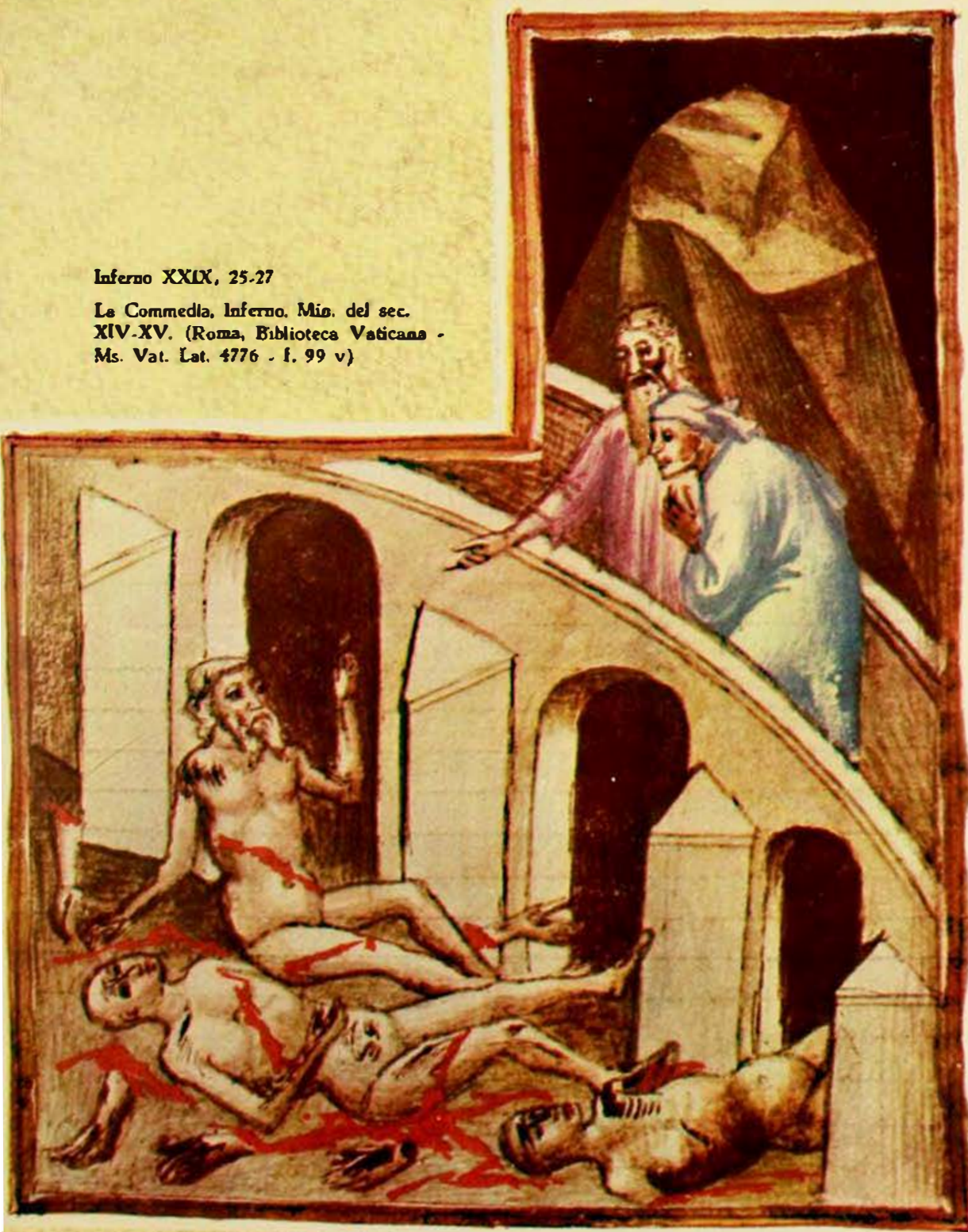
31 «O duca mio, la violenta morte
che non li è vendicata ancor» diss'io
«per alcun che dell'onta sia consorte,

34 fece lui disdegnoso; ond'el sen gio
 senza parlar mi, sì com'io estimo:
 ed in ciò m'ha el fatto a sè più pio».

37 Così parlammo infino al luogo primo
 che dello scoglio l'altra valle mostra,
 se più lume vi fosse, tutto ad imo.

Inferno XXIX, 25-27

La Commedia, Inferno, Min. del sec.
 XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana -
 Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 99 v)



le due famiglie. "Dante - osserva il Grabher - non fa entrare direttamente in scena la figura di Geri e non la fa parlare: eppure le dà un rilievo potentissimo: con l'atmosfera che le suscita intorno riflettendo su di essa i fieri e accorati sentimenti del proprio animo: chiudendola nel disdegno e nel silenzio; facendo sì che soltanto Virgilio l'abbia vista e la profili su uno sfondo scuro e lontano, dove resta incisa in un gesto: in quel minacciar forte col dito che evoca un volto, un'anima, un dramma."

28. Tu eri allora così completamente occupato a guardare (si del tutto impedito sovra) il signore di Hautefort (colui che già tenne Altaforte: Bertran de Born), che non volgesti lo sguardo in quella direzione, finché (sì) quello (Geri) non se ne fu andato (fu partito) ».

31. « O mio signore, la sua morte violenta che non è stata ancora vendicata » dissi « da (per) alcuno che (per vincolo di sangue) sia partecipe (consorte) dell'ingiuria (onta) subita, »

34. Io riempio di sdegno: per cui egli, come io penso (estimo), si allontanò (sen gio) senza rivolgermi la parola: proprio per ciò mi ha reso più pietoso (pio) verso di lui. »

La vendetta privata era, ai tempi di Dante, un diritto che le leggi riconoscevano e riservavano alla parentela dell'offeso: questa era considerata consorte, cioè compartecipe del danno subito. Per il Grabher "Dante resta qui legato al senso medioevale della consorte e dei suoi offesi diritti", laddove l'interpretazione che il Sapegno dà della "pietà" del Poeta nei confronti del suo congiunto appare più complessa, sfumata e, in ultima analisi, più persuasiva. Secondo il punto di vista del Sapegno "la meditazione del messaggio cristiano e l'alto senso della giustizia e della pace, maturato attraverso le amare vicende dell'esilio e la susseguente speculazione politica" avrebbero determinato in Dante, nel periodo in cui scriveva la Commedia, "un atteggiamento di distacco e di superiorità nei riguardi di certe superstiti usanze barbariche dei suoi contemporanei". In particolare, nell'episodio di Geri del Bello, da nessuna delle parole del Poeta "traspare il rimpianto di una vendetta mancata: sì, se mai, un senso di alta e pur distaccata pietà, che comprende e compatisce, ma non è mai indulgenza e tanto meno rinuncia ad un ideale etico superiore".

37. Così discorremmo finché si giunse in quella parte del ponte (scoglio) dalla quale per la prima volta l'altra bolgia sarebbe visibile (l'altra valle mostra), se vi fosse più luce, interamente, fino in fondo (tutto ad imo),

40. Allorché giungemmo sopra l'ultima fossa circolare (*chiosstra*) di Malebolge, così che i dannati (*conversi*: frati) che vi erano dentro (*suoi*) potevano mostrarsi (*parere*) alla nostra vista,
43. mi colpirono (*sactaron*) terribili (*diversi*) lamenti, penetranti come frecce (*strali*) dalle punte armate (*ferrati*) di dolore; per cui mi coprii le orecchie con le mani.

La decima bolgia è designata, al verso 40, col termine *chiosstra* (luogo chiuso nel quale sono a loro volta chiuse le anime dei peccatori), parola usata nel Medioevo anche per indicare il chiostro, il monastero. L'ambiguità di questa parola legittima l'immagine del *conversi*: poiché la bolgia è un chiostro, i dannati in essa contenuti si determinano sarcasticamente - ma è un sarcasmo triste, severo, affatto alieno dalla leggiera ironia che alcuni hanno preteso scorgervi - come frati (i *conversi* sono i frati laici, non ordinati sacerdoti). Prendendo lo spunto dall'analisi di due immagini contenute nelle terzine 40 e 43 (quella dei *conversi* e quella dei lamenti... che di pietà ferrati avean li strali, metafora quest'ultima giudicata da molti barocca, priva di risonanze liriche, freddamente concettuale, e dal Sapegno, con più precisa determinazione storica, ricondotta nell'ambito del linguaggio lirico medievale) il Gallardo osserva: "L'immagine, ricercata, elaborata, è caratteristica di questo canto, in cui lo stile raffinatissimo, non solo, come già altrove, nell'uso di vocaboli dotti o plebei, il cui accostamento rende prezioso l'insieme, ma anche nel giro delle frasi, nella scelta delle immagini, che, anche se ispirate alla vita comune, sono rappresentate in modo da farne sottolineare il carattere raro e inconsueto, crea una sorta di distacco tra il Poeta e il mondo di mali fisici, di morbi ripugnanti e pietosi che egli descrive da artista consapevole della propria arte".

46. Quale sarebbe il dolore, se le malattie (*i mali*) degli ospedali della Valdichiana e della Maremma e della Sardegna (tre zone particolarmente paludose e malsane) che si manifestano tra luglio e settembre,
49. fossero riunite insieme in una fossa, tale era il dolore in questo luogo, e da esso emanava un fetore simile a quello che suole diffondersi dalle membra putrefatte (*marcite*).

Lo spettacolo dei dannati racchiusi nella decima bolgia è veduto dapprima nel suo complesso: l'orrore che ne deriva non trova riscontro nella realtà dei mali della terra. Il Poeta ricorre perciò ad una similitudine analoga a quella con cui si apre il canto XXVIII, nonché a

Inferno XXIX, 46-48

Tre carte tratte dal famosissimo codice contenente la regola di un antico ospedale romano e miniate da un artista di scuola probabilmente senese nella seconda metà del secolo XIV.

"Regula Hospitalis S. Spiritus in Saxla de Urbe".
(Roma, Archivio di Stato - Ms. S. Spirito I -
f. 51 v; f. 132 v; f. 93 r)





- 40 Quando noi fummo sor l'ultima chiostra
di Malebolge, sì che i suoi conversi
potean parere alla veduta nostra,
- 43 lamenti saettaron me diversi,
che di pietà ferrati avean li strali;
ond' io li orecchi con le man copersi.
- 46 Qual dolor fora, se delli spedali
di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre,
e di Maremma e di Sardigna i mali
- 49 fossero in una fossa tutti insembre,
tal era quivi, e tal puzzo n'usciva,
qual suol venir delle marcite membre.

- 52 Noi discendemmo in su l'ultima riva
del lungo scoglio, pur da man sinistra;
e allor fu la mia vista più viva
- 55 giù ver lo fondo, là 've la ministra
dell'alto sire infallibil giustizia
punisce i falsador che qui registra.
- 58 Non credo ch'a veder maggior tristizia
fosse in Egina il popol tutto infermo,
quando fu l'aere sì pien di malizia,
- 61 che li animali, infino al picciol vermo,
cascaron tutti, e poi le genti antiche,
secondo che i poeti hanno per fermo,

quella che, nel canto XXIV (versi 85-90), introduce allo spettacolo delle trasformazioni dei ladri. Si tratta di similitudini ipotetiche (anche se, per quella del canto XXIV, questa designazione non appare convalidata dalla sua struttura sintattica), il cui termine di raffronto risulta dalla presenza simultanea, in un luogo relativamente ristretto, di elementi reali che nella nostra esperienza si mostrano ampiamente dispersi nel tempo e nello spazio. Per quel che riguarda in particolare il rapporto che lega la similitudine iniziale del canto dei seminatori di discordia a quella che ha come suo termine di raffronto i morbi contenuti negli ospedali della Val di Chiana, della Maremma e della Sardegna, chiarificatrici appaiono le seguenti osservazioni del Grabher: "Dal carneame dei corpi «smozzicati» (verso 6), eccoci al carneame *de le marcite membre*, dal «modo sozzo» (XXVIII, 21) al puzzo. Di tormento in tormento la persona umana è «torta», dilaniata, si disfà, marisce; e Dante si tormenta anche lui a cercare nel nostro mondo una realtà che si avvicini a quella paurosa realtà e ne dia una qualche immagine: come ha chiaramente mostrato all'inizio del canto precedente, dove ha sentito l'insufficienza dell'arte e dell'umano linguaggio e dove ha chiamato a paragone *tutta la gente straziata durante secoli di guerre*".

52. Noi scendemmo dal lungo ponte (l'io-
sleme degli archi di pietra che attraver-
sano Malebolge) sull'ultimo argine (ri-
va), sempre (*pur*) dalla parte sinistra;
e allora la mia vista divenne più chiara
55. giù verso il fondo, là dove (l'ue) l'io-
fallibile giustizia esecutrice del voleri
di Dio (*alto sire*) punisce i falsari che
segna sul suo libro (*registra*) mentre

L'ignoto miniaturista bizantino, che offre in questa raffigurazione del Giudizio Universale una sintesi validissima sia nella maestà che nella drammaticità delle forme, testimonia ancora una volta un tema carissimo al Medioevo: quello dell'uomo che dalla sua vita di lavoro procede verso la beatitudine o verso la dannazione eterna.

"Scale Paradisi"
di San Giovanni Climaco. Min. bizantina -
sec. X-XI (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Vat. Gr. 394 - f. 12 v)





α. ι. σ. λ. ς.
 α. ι. ω. ο. τ. κ. α. η.



sono ancora in vita (*qui: sulla terra*).

58. Non credo che fosse maggiormente triste vedere in Egina tutto il popolo malato, quando l'aria fu così piena di germi pestilenziali (*malizia*).

61. che morirono (*cascaron*) tutti gli esseri viventi (*li animali*), fino al piccolo verme, dopodiché gli antichi abitanti (*le genti antiche*), secondo quanto i poeti affermano come cosa certa (*hanno per fermo*).

64. rinacquero (*si r storar*) dalla specie (*seme*) delle formiche, di quanto fosse (*triste*) vedere in quella buia valle soffrire le anime ammucchiate in cumuli orribili (*per diverse biche*).

Secondo quanto narra Ovidio nelle *Metamorfosi* (VII, versi 523-660), Giunone per vendicarsi della ninfa Egina amata da Giove, inviò nell'isola in cui la ninfa dimorava (e che da questa ninfa prese il nome) una pestilenza alla quale il solo re Eaco sopravvisse. Questi ottene da Giove che le formiche da lui scorte mentre si trovava sotto una quercia si trasformassero in uomini. Dante condensa, in un breve giro di frasi, il diffuso racconto ovidiano, non senza una punta di lieve ironia verso l'illustre modello al quale si è ispirato (verso 63). Come ha posto acutamente in rilievo il Malagoli, sia lo spettacolo apparso agli occhi di Dante dall'alto dell'ultimo argine di Malebolge sia l'evocazione mitologica della peste di Egina "si sviluppano dall'espressione *a veder*, che, posta all'inizio (verso 58) e ripetuta alla fine (verso 65), regge tutto il complesso periodo.. E come nel primo termine di paragone la visività risalta nell'immagine del *cascaron tutti*, così nel secondo si concreta nella rappresen-

64 si ristorar di seme di formiche;
ch'era a veder per quella oscura valle
languir li spirti per diverse biche.

67 Qual sopra 'l ventre, e qual sopra le spalle
l'un dell'altro giacea, e qual carpone
si trasmutava per lo tristo calle.

70 Passo passo andavam senza sermone,
guardando e ascoltando li ammalati,
che non potean levar le lor persone.

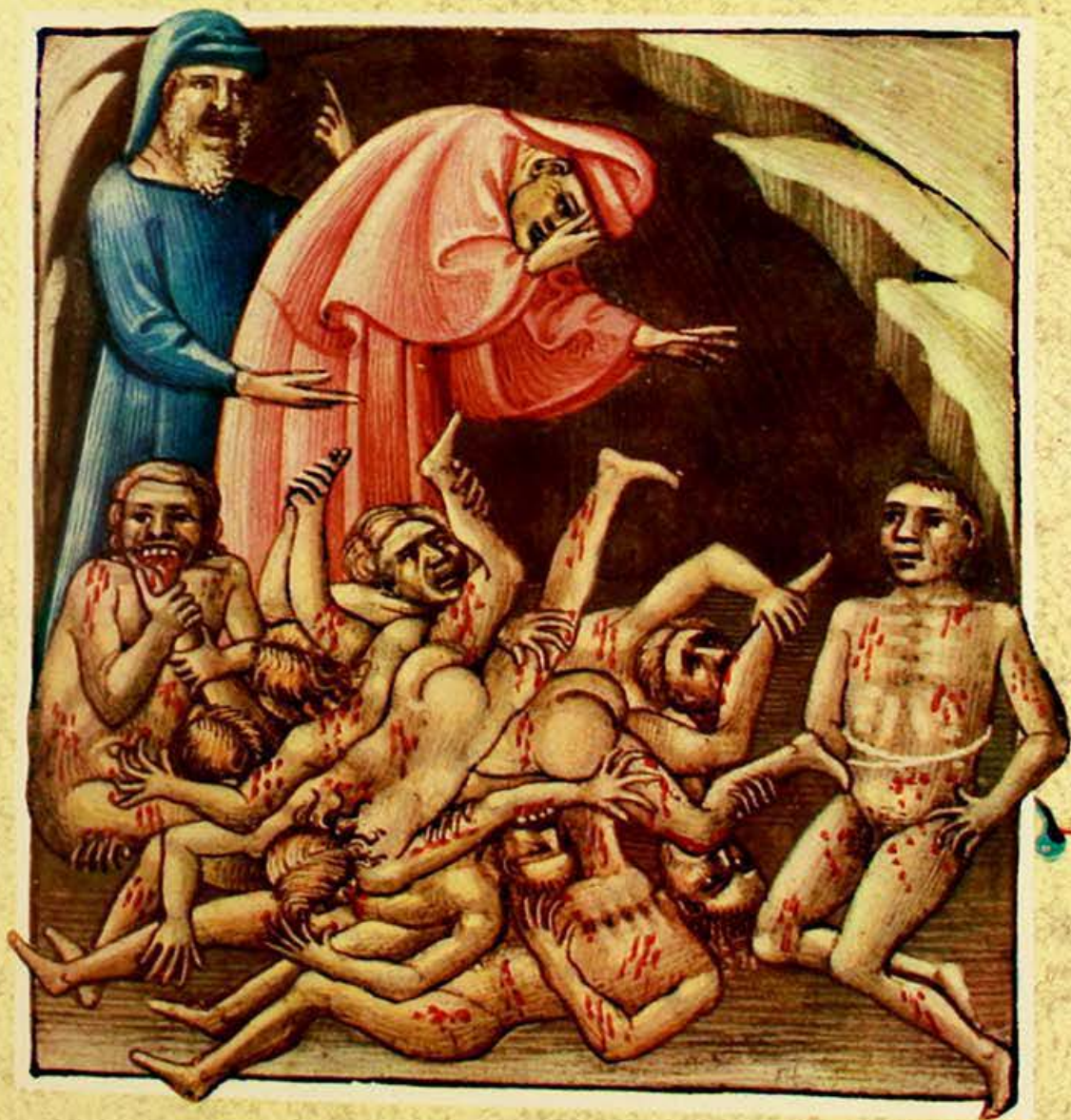
73 Io vidi due sedere a sé poggianti,
com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia,
dal capo al piè di schianze macolate;

Inferno XXIX, 67-69

La Commedia, Inferno. Ms. fiorentina -
seconda metà del sec. XIV - (Parigi, Biblioteca
Nazionale - Ms. It. 74 - f. 89 r)



- 76 e non vidi già mai menare stregghia
a ragazzo aspettato dal signorso,
né a colui che mal volentier vegghia,
- 79 come ciascun menava spesso il morso
dell'unghie sopra sé per la gran rabbia
del pizzicor, che non ha più soccorso;
- 82 e si traevan giù l'unghie la scabbia,
come coltel di scardova le scaglie
o d'altro pesce che più larghe l'abbia.
- 85 «O tu che con le dita ti dismaglie»,
cominciò 'l duca mio all'un di loro,
«e che fai d'esse tal volta tanaglie,



tazione degli spiriti languenti per diverse biche".

67. Alcuni giacevano sul ventre, altri addossati (sopra) gli uni alle spalle degli altri, altri ancora si trascinavano (si trasmutava) carponi lungo il miscrevole cammino (fristo calle).
70. Procedevamo lentamente (passo passo) senza parlare (sanza sermone), osservando e ascoltando i malati, che non potevano alzarsi in piedi (levar le lor persone).
73. Io vidi due sedere appoggiati l'uno all'altro (a sé), come si mette (si poggia) a scaldare teglia contro teglia (teggia), macchiati (macofati) di croste (schianze) dalla testa ai piedi;
76. e giammai vidi usare la striglia (menare stregghia) da un garzone di stalla (ragazzo) quando è atteso dal suo padrone (signorso), né da colui che sta sveglia (vegghia) malvolentieri (e quindi desidera terminare presto il suo lavoro).
79. con la furia con la quale ognuno di essi si grattava spesso con le unghie (menava spesso il morso dell'unghie sopra sé) per il gran tormento (rabbia) del prurito, che non trovava altro sollievo (che non ha più soccorso);
82. e le unghie staccavano le croste, come il coltello raschia le squame della scardova (pesce d'acqua dolce) o di altro pesce che le abbia anche più grandi.
85. «O tu che ti togli le croste (come se fossero le maglie di un'armatura: ti dismaglie) con le unghie» cominciò a dire Virgilio a uno di loro. «e che talvolta le usi come fossero tenaglie.

Inferno XXIX, 70-72

La Commedia, Inferno. Min. florentina - seconda metà del sec. XIV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 74 - f. 86 r)

"Inferno" di Giovanni di Paolo (c. 1399 - 1482) - (particolari). (Siena, Pinacoteca)

88. dicci se tra quelli che sono in questo luogo (*quinc'entro*) vi è qualche italiano (*latino*); così possa (*se*) l'unghia durarti (*ti basti*) in eterno per il lavoro che compì.»

Nell'insistente brulicare di immagini scelte con bizzarra fantasia che caratterizza la presentazione dei due peccatori che siedono a *sé poggianti* V. Rossi ha scorto un "atteggiamento scherzoso" del Poeta nei loro confronti, il Sapegno uno stato d'animo "altrettanto lontano dallo sdegno come dalla pietà", mentre il Grabher ritiene piuttosto che "nella stessa struttura fonica e ritmica del passo" si rifletta, "in un clima di... allucinante disperazione", la *gran rabbia del pizzicor* che tormenta i due dannati. Indipendentemente comunque dalla particolare tonalità che ciascuno di questi critici ha creduto di individuare in queste terzine, occorre rilevare la funzione degradante, intesa a costringere l'umano entro i termini della brutta materia, che rivestono i paragoni della *teggia*, della *stregghia*, del *coltel*, nonché l'amaro sarcasmo che caratterizza le parole di Virgilio.

Il primo gruppo di *falsador* - questi risultano divisi in quattro categorie: falsificatori di metalli o alchimisti, di persone, di parole, di monete - che Dante e Virgilio incontrano è quello dei falsificatori di metalli. Per essi, secondo il Chimenz, il contrappasso "potrebbe consistere in ciò, che, come corrupevano i metalli, assoggettandoli, a scaglie a scaglie, ai processi alchimistici, così ora hanno le membra corrotte e si graffiano rabbiosamente le croste scabbiose; ma il concetto fondamentale di corruzione sembra troppo generico, essendo applicabile a molte altre specie di peccatori: anzi, propriamente, ogni peccato è una corruzione dell'intelletto. È probabile che questo genere di pena fosse suggerito a Dante dall'opinione, non infondata, che gli alchimisti, trattando acidi e sostanze nocive, contraessero malattie di vario genere; e, per analogia, assegnasse ad essi le malattie come tormento eterno".

91. «Noi, che tu qui vedi ambedue così sfigurati (*guasti*), siamo Italiani» rispose uno di loro piangendo; «ma tu chi sei che hai chiesto di noi?»



94. E Virgilio disse: «Sono uno che scende giù di cerchio in cerchio con questo essere vivente, e voglio mostrargli l'inferno».

97. Allora si staccarono l'uno dall'altro (si ruppe lo comun rincalzo: si ruppe il reciproco appoggio); e ciascuno tremando si rivolse a me con altri che avevano ascoltato indirettamente (*di rimbalzo*).

Dopo le crude immagini dei versi precedenti, un gerundio - *tremando* - riconduce i dannati di questa bolgia entro una dimensione umana, ci fa sentire in loro, al di là dei peccatori, dei nostri simili. Le metafore fin qui usate dal Poeta avevano accentuato l'immobilità di questi dannati - quasi fossero cose inanimate: ricordiamo le biche, i covoni di anime del verso 66 - o una loro mobilità frenetica, che nulla più aveva di

umano (versi 76-84). Qui come altrove, in presenza di Dante - il vivo che nella immobilità dell'eterno riconduce il tremore del tempo, il brivido, se non della speranza, del rimpianto, degli affetti perduti - la *morta gente* risuscita per un attimo alla vita. Nel verso 98 "la meraviglia si risolve tutta in un tremare. Sulla cruda materialità della scena spicca più netta la vibrazione della vita morale: più netta e più cupa" (Malagoli).

100. Il buon Virgilio si accostò (*s'accolse*) con tutta la persona (*tutto*) a me, dicendo: «Chiedi loro ciò che vuoi»; e io cominciai, dal momento che egli lo volle (*volse*):

103. «Possa (*se*) il ricordo di voi (*vostra memoria*) non dileguarsi (*non s'imboli*; non s'involl) in terra (*nel primo mondo*) dalla memoria degli uomini, ma possa vivere per molti anni (*foli*),



88 dinne s'alcun latino è tra costoro
che son quinc'entro, se l'unghia ti basti
eternalmente a cotesto lavoro».

91 «Latin siam noi, che tu vedi sì guasti
qui ambedue» rispuose l'un piangendo;
«ma tu chi se' che di noi dimandasti?»

94 E l' duca disse: «l' son un che discendo
con questo vivo giù di balzo in balzo,
e di mostrar lo 'nferno a lui intendo».

97 Allor si ruppe lo comun rincalzo;
e tremando ciascuno a me si volse
con altri che l'udiron di rimbalzo.

100 Lo buon maestro a me tutto s'accolse,
dicendo: «Di' a lor ciò che tu vuoi»;
e io incominciai, poscia ch'ei volse:

103 «Se la vostra memoria non s'imboli
nel primo mondo dall'umane menti,
ma s'ella viva sotto molti soli.

Il Duomo di Siena. Copertina in legno di un registro contenente l'elenco dei "Censi" e dei "Patronati" dello "Spedale di Santa Maria della Scala" a. 1474 - scuola senese - a. 1377. (Siena, Archivio di Stato)

106. ditemi chi siete e di quali città: la vostra ripugnante e dolorosa pena non vi impedisca, per la paura, di rivelarmi i vostri nomi ».

Nel rivolgersi ai due falsari Dante si dimostra più cortese e pietoso di Virgilio: li tratta come uomini, riesce a scorgere in loro la nostalgia per il mondo dei vivi (il primo mondo, quel mondo che nessuno dei dannati, per quanto oppresso dalle pene più atroci, riesce a dimenticare) e il desiderio di sopravvivere nel ricordo di questi. Il solo dolore che Virgilio aveva invece veduto in essi era stato il pizzicor, che non ha più soccorso, il solo desiderio attribuito loro dal poeta latino era stato quello di poter eternamente proseguire a lacerarsi con le unghie.

109. « Io nacqui ad Arezzo, e Albero da Siena » rispose uno « mi fece mandare al rogo; ma la colpa (que!) per la quale io morii non è quella che mi conduce (mena) in questa bolgia (qui).

112. È vero che gli dissi, scherzando (parlando a gioco): "Io saprei alzarmi in volo per l'aria"; e quello, che era curioso e stolto,

115. volle che gliene insegnassi la maniera (l'arte); e solo perché non feci di lui un Dedalo (il mitico costruttore del Labirinto, che attraversò a volo il Mediterraneo, da Creta alla Sicilia; cfr. canto XVII, versi 109-111), mi fece bruciare da un tale che lo teneva in conto di figlio (il vescovo di Siena).

118. Ma nell'ultima delle dieci bolge, per la sofisticazione dei metalli (alchimia) che praticai (usai) in terra, mi condannò Minosse, a cui non è possibile (non fece) sbagliare. »

Il personaggio che qui parla è Griffolino d'Arezzo, definito da un antico commentatore, il Bambaglioli, "grande e sottilissimo alchimista".

Egli fu arso vivo sul rogo come eretico, ma il motivo reale della sua condanna, avvenuta prima del 1272, fu, come egli stesso racconta, il fatto che non riuscì a trasformare in un nuovo Dedalo uno sciocco e presuntuoso senese. Quest'ultimo, di nome Albero, godendo dell'appoggio del vescovo di



- 106 ditemi chi voi siete e di che genti:
la vostra scondia e fastidiosa pena
di palesarvi a me non vi spaventi».

- 109 « Io fui d'Arezzo, e Albero da Siena »
rispose l'un « mi fe' mettere al foco;
ma quel per ch' io mori' qui non mi mena.

- 112 Vero è ch' i' dissi lui, parlando a gioco:
"I' mi saprei levar per l'aere a volo";
e quei, ch'avea vaghezza e senno poco.

115 volse ch' i' li mostrassi l'arte; e solo
perch' io nol feci Dedalo, mi fece
ardere a tal che l'avea per figliuolo.

118 Ma nell'ultima bolgia delle diece
me per l'alchimia che nel mondo usai
dannò Minòs, a cui fallar non fece».

121 E io dissi al poeta: «Or fu già mai
gente sì vana come la sanese?
Certo non la francesca sì d'assai»

124 Onde l'altro lebbroso, che m' intese,
rispuose al detto mio: «Tra'mene Stricca
che seppe far le temperate spese,

Siena, del quale forse era figlio, lo fece processare e mandare al rogo come eretico. "Si noti - osserva il Grabher - il tono canzonatorio di quel *mi saprei levar...* che non dà nulla per certo, ma che Albero intende come cosa seriissima." Quanto all'espressione *perch'io nol feci Dedalo*, ricca di maliziosi sottintesi, essa "motteggia coll'arguzia del doppio senso la scempiaggine di quel vanesio, *ch'avea vaghezza e senno poco*, mentre poi l'infallibile giustizia di Minosse, celebrata nel verso con cui Griffolino suggella solennemente il suo piano e brioso racconto (verso 120), si contrappone... alla giustizia di chi, vescovo o inquisitore dell'eretica pravità, aveva imbastito un'accusa di eresia o di negromanzia per consumare una stolta vendetta personale" (Rossi-Frascino). Il contrasto tra la giustizia umana, di sua natura imperfetta, e quella divina, immune da errori, è messo in forte rilievo dall'asciutto, scandito contrapporsi l'uno all'altro dei due emistichi del verso 111.

121. E dissi a Virgilio: «Vi fu mai gente così fatua come la senese? Di certo non lo è tanto (sì d'assai) nemmeno quella francese (francesca)!»

124. Allora l'altro lebbroso, che mi udì, rispose alle mie parole: «Escludi (*tra'mene*) Stricca che seppe spendere con moderazione (*far le temperate spese*).

127. e Niccolò che per primo introdusse la costosa usanza (*costuma ricca*) del garofano nel giardino, dove tale seme attecchisce (cioè in Siena);

130. ed escludi (*tra'ne*) la brigata facendo parte della quale (*in che*) Caccia d'Asciano dilapidò i vigneti e i grandi boschi (*fronda*), e l'Abbagliato dimostrò (*proferse*) il suo senno.

I Senesi menzionati da Capocchio sono Stricca dei Salimbeni (o secondo altri dei Tolomei), Niccolò dei Salimbeni (o dei Bonsignori), il cui vanto maggiore sarebbe, secondo l'insinuazione del dannato, quello di avere diffuso a Siena l'usanza di rendere i cibi più sapori con i chiodi di garofano. Caccia di Asciano degli Scialenghi, che dissipò le sue ricchezze, consistenti in beni fondiari (*la vigna e la gran fronda*), per alimentare la sua smodata e vanitosa prodigalità, e Bartolomeo dei Polcac-

Inferno XXX, 121-123

La città di Siena. "Libro del Cenai".
Min. senese - a. 1400. (Siena, Archivio
di Stato - Biccherna 746 - f. 81 r)



Inferno XXIX, 137

Dal "I mesi e le occupazioni dei mesi" probabilmente di Giotto (c. 1266-1337) o della sua scuola: la figura di un alchimista. (Padova, Palazzo della Ragione)

127 e Niccolò che la costuma ricca
del garofano prima discoperse
nell'orto dove tal seme s'appicca;

130 e tra'ne la brigata in che disperse
Caccia d'Ascian la vigna e la gran fronda,
e l'Abbagliato suo senno proferse.

133 Ma perché sappi chi sì ti seconda
contra i Sanesi, aguzza ver me l'occhio.
sì che la faccia mia ben ti risponda:

136 sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,
che falsai li metalli con alchimia:
e te dee ricordar, se ben t'adocchio,

139 com'io fui di natura buona scimia».



Inferno XXIX, 137

Dal "I mesi e le occupazioni dei mesi" probabilmente di Giotto (c. 1266-1337) o della sua scuola: la rappresentazione dell'arte della magia, che il pensiero popolare del Medioevo spesso avvicinò a quella dell'alchimia. (Padova, Palazzo della Ragione)

no, l'Ottimo scrive che fu "sottilissimo alchimista, e perocché operando in Siena questa alchimia fu arso, si mostra suo odio contro i Senesi" e l'Anonimo Fiorentino che "seppe contraffare ogni uomo che volea, e ogni cosa, tanto che egli pareva propriamente la cosa o l'uomo ch'egli contraffaceva in ciascun atto".

"Capocchio è, come ha ben visto il Gallardo - uno di quegli spiriti ricchi di ingegno e di umore bizzarro, inconstante, ironico nella polemica e ironico verso se stesso (e basti quel *buona scimia* con cui si conclude il suo discorso) a Dante non discari. È tutto umoroso, vario ed ironico è il suo discorso, ingegnoso nel giro della frase, senza parere ricercato nelle parole, capace di dar risalto ai particolari significativi: *le temperate spese; la costuma ricca; la vigna e la gran fronda; ecc.*"

chieri, soprannominato l'Abbagliato, appartenenti tutti alla brigata "spendereccia" o "godereccia", costituitasi a Siena nella seconda metà del Duecento.

133. Ma affinché tu sappia chi è a tal punto d'accordo con te (*chi sì ti seconda*) contro i Senesi, aguzza la vista verso di me, in modo che il mio viso ti si mostri

chiaramente (*ben ti risponda*):

136. così t'accorgerai che io sono l'anima di Capocchio, che per mezzo dell'alchimia falsificai i metalli: e ti devi ricordare, se ti riconosco bene, come io fui esperto imitatore della natura».

Di Capocchio, probabilmente fiorenti-



Inferno, Canto XXX

Appena Capocchio ha finito di parlare, Gianni Schicchi, un peccatore che si trova nella decima bolgia per essersi sostituito, fingendosi infermo e moribondo, a Buoso Donati già morto ed aver dettato il testamento di quest'ultimo in proprio favore, lo addenta furiosamente. Insieme a Gianni Schicchi percorre la bolgia correndo, Mirra, colpevole di aver alterato le proprie sembianze per soddisfare una insana passione.

Dopo che le due ombre rabbiose si sono dileguate, Dante scorge un dannato il cui corpo, deformato dall'idropisia, ha la forma di un liuto. È maestro Adamo, che coniò, per incarico dei conti Guidi di Romena, fiorini di Firenze aventi tre carati di metallo vile. Questo suo reato gli valse la condanna al rogo e la dannazione eterna. Pregato da Dante, fa il nome di due suoi compagni di pena che una febbre altissima tormenta. Sono la moglie dell'egiziano Putifar, che accusò ingiustamente Giuseppe di averla insidiata, e il greco Sinone, reo di aver persuaso Priamo a fare entrare in Troia il cavallo di legno escogitato da Ulisse. Sinone, forse indispettito per la menzione poco onorevole che di lui ha fatto maestro Adamo, sferra sul ventre dell'idropico un pugno vigoroso, ma il coniatore di falsi fiorini non tarda a rispondergli colpendolo violentemente sul volto. I due cominciano allora a rinfacciarsi a vicenda sia le colpe passate, sia i morbi che attualmente deformano le loro fattezze. Virgilio interviene infine a distogliere il discepolo dall'assistere a un così plebeo spettacolo.

INTRODUZIONE CRITICA

Il canto XXX può considerarsi paradigmatico in rapporto all'intera descrizione di Malebolge, che in esso si conclude. L'alterco fra maestro Adamo e Sinone, in particolare, esemplifica, in chiave di commedia plebea, il degradarsi dell'intelligenza in coloro che l'hanno usata a fin di male, il suo esteriorizzarsi, perduto ogni contatto con le vive sorgenti della moralità, in argomentazioni non meno scintillanti che incapaci di articolarsi in discorso. Di assai maggiore efficacia risultano, da questo punto di vista, in quanto direttamente espressivi dell'odio che li anima, i colpi che i due dannati si scambiano; né maestro Adamo né Sinone tuttavia resistono alla tentazione di commentare, in tono di autoglorificazione, e di denigrazione dell'antagonista, il proprio odio, di definirlo: il risultato è ameno e tragico ad un tempo. L'artificio retorico sottolinea brutalmente la squalida sostanza delle loro denunce; basti pensare alla collocazione - al termine di una serie di insulti aventi per oggetto il deforme, sia fisico che morale (l'uno valendo, nell'al di là, come la trasposizione simbolica dell'altro) - di una perifrasi come *lo specchio di Narciso*, accennante ad una perfezione remota, salda, inattingibile.

Sfugge ai due falsari che, di fronte all'eternità della loro pena, ogni recriminazione è inutile e che la loro cecità spirituale risalta in pieno proprio attraverso l'interessata presentazione che entrambi fanno dei demeriti dell'avversario, ma sfugge loro soprattutto che nessuno ha il diritto di giudicare prima di essersi a sua volta giudicato. Il riscatto della loro intelligenza in un orizzonte razionale e morale resta in tal modo precluso: nessun dubbio li sfiora, nessun rimorso incrina la loro monocorde presunzione. Ciascuno di questi due eroi da opera buffa si avventa sicuro ad accusare l'antagonista, il comprimario della cui colpa si compiace, onde meglio risplendere, l'ostentata sufficienza di ognuno. La vita morale, non meno dell'intelligenza autentica, non ha spazio ove manifestarsi, ciascuno credendo nel proprio intimo di essere immune da pecche.

Allorché a Sinone o a maestro Adamo viene inconfutabilmente esibita la prova della loro imperfezione, se ne scusano come della cosa più ovvia - e della quale non mette nemmeno conto parlare - col puntare il dito sull'imperfezione del denunciato; il dolore e la contrizione sono ignorati, tripudia nei loro scherni l'amaro furore di umiliare.

L'intelligenza della quale i due falsari fanno così immoderato sfoggio è tutta volta ai particolari, e, in quanto tale, si mostra penetrante e sicura; essa appare tuttavia inetta a cogliere la verità da cui questi particolari traggono risalto, non integrandosi in una considerazione del loro significato complessivo: né Sinone né maestro Adamo si interrogano infatti sulla realtà che immediatamente dovrebbe imporsi alla loro riflessione: la propria

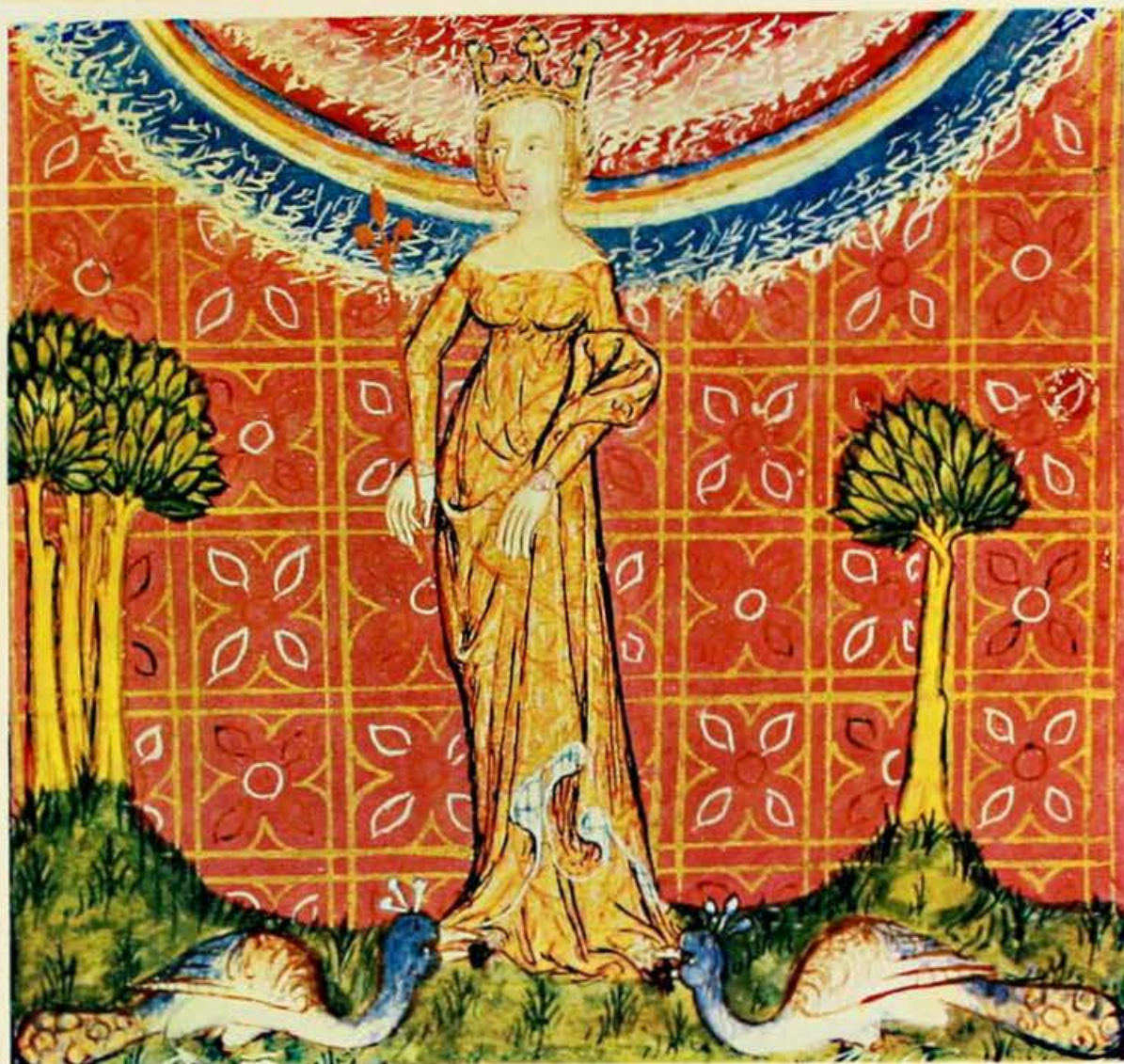
condizione di dannati. La coscienza, presente in personaggi tragici come Vanni Fucci o Guido da Montefeltro, è in loro del tutto soffocata.

Non diversamente da come si era obliato nella contemplazione del gioco dei Malebranche con Ciampolo, Dante dimentica se stesso - il suo compito - di fronte al dispiegarsi di questa vitalità tenace. In essa un barlume di positività sembra sussistere: la robusta energia con la quale ciascuno dei due falsari accampa le pretese della propria soggettività, il proprio diritto di essere, di giudicare; ma è una positività la quale, non convergendo in una visione che contempli, almeno allo stesso titolo, anche la validità del diritto altrui, decade in una brutale caricatura di se stessa.

Il canto XXX non è soltanto esemplare per l'esplicita formulazione, nella farsa dei due falsari, della degradazione di Malebolge, bensì anche per la ininterrotta densità del suo ordito stilistico - il quale, dagli autorevoli *exempla* dell'esordio alla sentenza che conclude il perorare di Virgilio, solleva costantemente il particolare ignobile, per nulla attenuato da un aggiustamento idealizzante, nella "dignità del giudizio divino" (Auerbach) - nonché per la presenza, nella parte centrale di esso, del personaggio di primo piano, la cui umanità non è cioè concepita unicamente in funzione del peccato e della pena, ma fruisce anche, seppure incidentalmente e *pro tempore*, di una propria espressione autonoma. Maestro Adamo, prima di ridursi, nel contrasto col disprezzato *greco da Troia* (Sinone appare, nella definizione del falsario medievale, sinonimo di frode: è sufficiente, per designarlo - sembra sottintendere maestro Adamo - il nome del luogo in cui consumò il suo fatale inganno), a semplice manifestazione di un modo d'essere generico (la malizia del fraudolento), rivela una personalità ricca e sfumata. In lui tuttavia non affiora mai la consapevolezza del male compiuto, ma soltanto - unitamente alla sete adorante che risolve l'intero creato nel miraggio di un solo *gocciol d'acqua* - il vivo sentimento di un'ingiustizia subita; questo si concreta in una iperbole non meno allucinante di quella del *gocciol d'acqua*, alla quale simmetricamente, nell'espressione dell'odio, risponde: *ch'i' potessi in cent'anni andare un'oncia*. Nella misura in cui si chiude alla gravità delle proprie colpe, maestro Adamo tende a mettere continuamente in luce la propria eccellenza, a distinguersi dai compagni di pena, contrapponendo un *io* superbo alla loro *famiglia* senza volto, che uno spregiativo *sì fatta* qualifica (verso 88), a presentare se stesso "come una nobile vittima di una « rigida », troppo rigida, giustizia divina" (Bigi).

Ma proprio questo rifiuto della comune miseria, e il non volersi considerare alla stregua degli altri falsari, faranno precipitare l'appassionato calore di maestro Adamo nella sua grottesca contraffazione finale (che rappresenta poi la sua autentica natura di dannato, la sua umanità irrigidita ed incapace di redenzione).

Canto XXX



Inferno XXX, 1

Da "Métamorphoses moralisées d'Ovide": la figura di Giunone. Min. parigina - seconda metà del sec. XIV - (Ginevra, Biblioteca Publicca e Universitaria - Ms. Fr. 176 - f. 53 r)

1. Nel tempo in cui Giunone era adirata a causa di (per) Semele contro la stirpe (sangue) tebana, come dimostrò più volte (una e altra fiata),
4. Atamante impazzì a tal punto che, vedendo la moglie camminare con i due figli in braccio,
7. gridò: «Tendiamo le reti, così ch'io possa catturare mentre passa (pigli... al varco) la leonessa e i suoi leoncini»; e poi protese i crudeli artigli,
10. afferrando il figlio (l'un) che si chiamava Learco, e lo rotolò per l'aria (rotollo) e lo scagliò con forza contro una roccia (sasso); e la madre (quella) si gettò in mare, annegando con l'altro figlio (carco) che portava in braccio.

- 1 Nel tempo che Iunone era crucciata per Semelè contra 'l sangue tebano, come mostrò una e altra fiata,
- 4 Atamante divenne tanto insano, che veggendo la moglie con due figli andar caricata da ciascuna mano,
- 7 gridò: «Tendiam le reti, sì ch' io pigli la leonessa e' leoncini al varco»; e poi distese i dispietati artigli,
- 10 prendendo l'un ch'avea nome Learco, e rotollo e percosselo ad un sasso; e quella s'annegò con l'altro carico.

13. E quando la fortuna abbatté la superbia (l'altezza) dei Troiani che osava ogni cosa, di modo che il re (Priamo) fu distrutto (casso) col suo regno.
16. Ecuba addolorata (trista), infelice (misera) e prigioniera (cattiva), dopo che vide Polissena morta, e del corpo del suo Polidoro sulla riva
19. del mare (in Tracia, dove Polidoro era stato ucciso dal re Polinestore) piena di angoscia si accorse, fuor di senno (forsennata) latrò come un cane; a tal punto il dolore le sconvolse la mente.

Il canto inizia con due esempi attinti al repertorio classico (Ovidio - *Metamorfosi* IV, versi 416-562; XIII, versi 399-575): quello della follia di Atamante, re di Orcomeno, e quello della follia di Ecuba, moglie di Priamo. Atamante è oggetto della vendetta di Giunone: sua unica colpa è quella di far parte del sangue tebano; egli sconta con la sua pazzia e fa pagare con la morte ai suoi (la moglie Ino e i figli Learco e Melicerta) un male la cui radice non è né in lui né in alcuno dei suoi antenati, ma nel supremo ordinatore dell'universo: Giove infatti si era congiunto con Semele, figlia del re tebano Cadmo. Di qui l'odio di Giunone contro i Tebani, odio che la dea ebbe modo di manifestare più volte. Dante coglie quanto di tragico e di disumano caratterizza la concezione che ebbero gli antichi della divinità, nemica dell'uomo, meschina, vendicativa - l'invidia degli dei è un motivo che ricorre in tutta la letteratura greca, da Omero ai tragici - mostrandoci in un primo tempo Atamante trionfalmente gioioso (la sua esultanza è in quel *gridò*, posto in principio di verso e sul quale poggia l'ampia architettura delle due terzine precedenti) alla vista della leonessa e dei due leoncini (tale aspetto assumono ai suoi occhi Ino e i figli), in un secondo tempo la sua trasformazione da uomo in belva (e poi distese i dispietati artigli: è lui che il Poeta dota di attributi ferini, non le sue vittime: solo agli occhi di chi la divinità ha sviato dalla ragione queste possono mostrarsi nell'aspetto di belve), in furia dissennata (e rotollo e percosselo ad un sasso). Nella follia di Ecuba, moglie di Priamo, re di Troia, l'intervento della divinità è meno circoscritto, si manifesta indirettamente, come volontà impenetrabile (la fortuna), non riconducibile a motivi che l'uomo può determinare e sottoporre a giudizio (la gelosia di Giunone nell'esempio precedente appariva invece come la proiezione nell'assoluto - in una malvagità senza limiti - di un modo di sentire e di atteggiarsi con-

sueti e borghese). Colei che *volve sua spera* (canto VII, verso 96) e *permuta, oltre la difension di ænni umani* (canto VII, verso 81). I beni del mondo, volgendo in basso l'altezza de'

Troian, superba potenza che aveva perduto il senso delle umane proporzioni (che tutto ardiva: questo ardirimento, proprio a causa del suo oggetto - tutto - si converte in negazione e ro-

Inferno XXX, 4-6

Min. giottesca - sec. XIV - (Venezia, Biblioteca Marciana - Ms. 276 Cl. IX - f. 22 r)



- 13 E quando la fortuna volse in basso l'altezza de' Troian che tutto ardiva, sì che 'nsieme col regno il re fu casso,
- 16 Ecuba trista, misera e cattiva, poscia che vide Polissena morta, e del suo Polidoro in su la riva
- 19 del mar si fu la dolorosa accorta, forsennata latrò sì come cane; tanto il dolor le fe' la mente torta.

vina). restituisce Ecuba alla condizione del dolore (verso 16), per poi condurla, alla vista dei suoi due figli uccisi, al di là di ogni sofferenza umana, là dove la parola si converte in latrato.

22. Ma non si videro mai furie tebane o troiane slanciarsi con tanta crudeltà contro qualcuno (*in alcun tanto crude*), né colpire (*punger*) animali, né tanto meno esseri umani.

25. come io vidi slanciarsi due anime pallide (*smorte*) e nude, che, dando morsi, correvano come fa il maiale quando esce fuori (*si schiude*) dal porcile.

Gli esempi mitologici di Atamante ed Ecuba, trattati nello stile «alto», proprio di quei componimenti che per Dante rientravano nel genere «tragico», introducono ad una realtà plebea e spregevole, espressa in sintesi, con inusitato vigore, nel verso 27. I critici hanno variamente tentato di giustificare o almeno di attenuare, ove ai loro occhi appariva ingiustificabile, lo scarto tonale fra le sette terzine dell'esordio - nelle quali il tema della follia umana si proietta, filtrato attraverso la lettura dei classici, in un tempo tanto remoto da apparire fermo, irreali (*nel tempo che Iunone: il tempo delle leggende*) - e la rappresentazione, d'una brutale evidenza realistica e svolta nelle forme dello stile «comico», dello spettacolo che si offre a Dante coll'irrompere, nella putrida calma della decima bolgia, dei due dannati che falsificarono se stessi nelle forme altrui (cfr. verso 41). Per il Sanguineti tuttavia questo scarto tonale non deve essere né giustificato, né attenuato, ma "accolto e conservato nel discorso esegetico: la frattura che separa le figure di Atamante e di Ecuba dalle *due ombre smorte e nude* deve essere percepita come uno scatto indispensabile all'articolazione del racconto, in tutta la sua drammatica intensità". Per il Bigi invece non esiste una reale frattura fra le sette terzine iniziali e le due seguenti. "Come il fastoso apparato erudito e retorico delle comparazioni mitiche accoglie in sé espressioni plasticamente energiche... così nella realistica descrizione delle *due ombre smorte e nude* si insinuano raffinati moduli retorici, quali sono non soltanto i parallelismi dei versi 22 e 24... ma anche l'allitterazione (*smorte... mordendo... modo*) e l'annominatio (*porco... porcil*), che adornano e riscattano proprio il bestiale paragone." Giustamente questo critico osserva che, nel modo in cui sono presentati dal Poeta, i due esempi mitologici dell'esordio "non rimangono generici ornamenti culturali, ma assumono il compito di creare alla bestiale pena dei falsificatori di persona una solenne cornice letteraria, che metta potentemente in rilievo la tragica serietà di quella pena e renda anzi esplicita in essa la presenza del giudizio divino".

28. L'una raggiunse Capocchio, e l'azzannò alla nuca (*nodo del collo*), così che, trascinandolo per terra, gli fece grattar il ventre sul (*al*) duro terreno.

Inferno XXX, 10-12

Min. giottesca - sec. XIV - (Venezia, Biblioteca Marciana - Ms. 276 Cl. IX - f. 22 r)



22 Ma né di Tebe furie né troiane
si vider mai in alcun tanto crude,
non punger bestie, non che membra umane,

25 quant'io vidi due ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che 'l porco quando del porcil si schiude.

28 L'una giunse a Capocchio, ed in sul nodo
del collo l'assannò, sì che, tirando,
grattar li fece il ventre al fondo sodo.

31. E l'Aretino, che restò lì, tremante di paura, mi disse: «Quello spiritello è Gianni Schicchi, e va rabbiosamente riducendo in questo stato gli altri».

Gianni Schicchi dei Cavalcanti, morto prima del 1280, fu protagonista di una beffa rimasta celebre in Firenze: fingendosi Buoso Donati (un omonimo del Buoso Donati che appare nel canto XXV, verso 140), dettò testamento in proprio favore, attribuendosi, fra gli altri beni, la più pregevole delle cavalle di Buoso.

34. «Oh!» gli dissi, «augurandoti che quell'altro spiritello (se l'altro) non ti addenti, non ti dispiaccia dirmi chi esso sia prima che si allontani di qui.»

37. Mi rispose: «Quello è l'antico spirito della sciagurata Mirra, che diventò contro ogni lecito (dritto) amore la amante (amica) del padre.

40. Costei giunse a peccare con quello, mutando le proprie sembianze (*falsificando sé*) in quelle di un'altra (*in altrui forma*), così come Gianni Schicchi (l'altro) che là cammina, osò (*sostenne*).

43. per prendersi la cavalla migliore della mandria (*la donna della torma*), fingersi (*falsificare in sé*) Buoso Donati, facendo testamento (*testando*) e dando a questo testamento valore legale».

Al personaggio della cronaca dei suoi tempi Dante accoppia qui, come spesso altrove (cfr. ad esempio il canto XVII) e, in questo stesso canto, la presentazione parallela di maestro Adamo e Simone), un personaggio dell'antichità classica, derivato da una tradizione poetica illustre. Questi paragoni tra figure appartenenti ad ambiti storici diversissimi sono tipici, per quanto non esclusivi, della cultura medievale. Nella Commedia essi sanzionano l'equiparazione, davanti al tribunale di Dio, ove i soli valori etici si palesano reali, del grande ingegno (il personaggio mitologico o storico, nobilitato dall'ornato eloquio degli antichi) al meschino protagonista di vicende municipali, indegne di assurgere a dignità di storia e di leggenda.

Mirra fu figlia del re di Cipro Cinira, al quale illecitamente si congiunse (Ovidio - *Metamorfosi* X, 298-518) facendosi passare per un'altra donna: per tale falso di persona si trova nella decima bolgia del cerchio dei fraudolenti e non nel primo cerchio degli incontinenti, quello dei lussuriosi. La sua presentazione è fatta nei modi dello stile «tragico», ma non meno significativi sotto questo punto di vista appaiono - come ha messo in rilievo il Bigi - i versi dedicati a Gianni Schicchi. In essi il Poeta, evitando di insistere sugli aspetti comici dell'episodio...

sembra voler di proposito rialzare il tono del suo sobrio accenno con una serie di artifici addensati in breve spazio: il parallelismo variato con cui riprende la frase già usata per Mirra (*falsificando sé in altrui forma... falsificare in sé Buoso Donati*); il latinismo *sostenne* in rima: la perifrasi *la donna de la torma*, per designare la cavalla ambita dal falso testatore; la nuova *annominatio*, che conclude il discorso, *testando e dando al testamento norma*.

46. E dopo che i due furenti sui quali avevo soffermato lo sguardo, passarono oltre, rivolsi l'attenzione agli altri sventurati (*mal nati*).

49. Ne vidi uno, simile a un liuto (*leuto*),

se soltanto avesse avuto l'inguine (*l'anguinaia*) separato (*tronca*) dalle gambe (*dall'altro che l'uomo ha forcuta*).

52. La pesante (*grave*) idropisia, la quale deforma a tal punto (*si dispaia*) le membra a causa (*con*) degli umori naturali che non riesce ad assimilare (*che mal converte*), che la faccia non è proporzionata (*non risponde*) al ventre,

55. gli faceva tenere le labbra aperte come fa il tifico (*etico*), che per la sete rivolta (*rinverte*) un labbro (*l'un*) verso il mento e l'altro verso l'alto.

Diversamente da Gianni Schicchi e da Mirra, personaggi tipici, esempi di peccatori la cui funzione poetica si esaurisce

- 31 E l'Aretin, che rimase, tremando,
mi disse: «Quel folletto è Gianni Schicchi,
e va rabbioso altrui così conciano».

- 34 «Oh!» diss' io lui, «se l'altro non ti ficchi
li denti a dosso, non ti sia falica
a dir chi è pria che di qui si spicchi».

- 37 Ed essi a me: «Quell'è l'anima antica
di Mirra scellerata, che divenne
al padre fuor del dritto amore amica.

- 40 Questa a peccar con esso così venne,
falsificando sé in altrui forma,
come l'altro che là sen va, sostenne.

- 43 per guadagnar la donna della torma,
falsificare in sé Buoso Donati,
testando e dando al testamento norma».

- 46 E poi che i due rabbiosi fuor passati
sovra cu' io avea l'occhio tenuto,
rivolsi a guardar li altri mal nati.

Inferno XXX, 18-19
La Commedia, Inferno.
Min. del sec. XIV-XV.
(Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 103 r)



- 49 lo vidi un, fatto a guisa di leuto,
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
tronca dall'altro che l'uomo ha forcuto.
- 52 La grave idropesi, che si dispaia
le membra con l'omor che mal converte,
che 'l viso non risponde alla ventraia,
- 55 faceva lui tener le labbra aperte
come l'etico fa, che per la sete
l'un verso il mento e l'altro in su rinverte.

risce nel proporre al pellegrino le conseguenze dei propri peccati, maestro Adamo, il protagonista dell'episodio che qui inizia, ha una vita interiore ricchissima e complessa. Prima però di indurlo a parlare - e nelle sue parole il trapasso dal patetico al crudele, dalla finezza del sentire al contendere grossolano e spietato riveleranno un'estrema mobilità di stati d'animo - il Poeta ce lo presenta nel suo grottesco, inverosimile aspetto esteriore, nell'immobilità che appare come la premessa necessaria della sua degradazione ad oggetto. Ciò che attira l'attenzione di Dante non è infatti in primo luogo la componente umana del peccatore che gli sta di fronte (questa non potrebbe trovare espressione più impersonale: *io vidi un...*; qui il pronome in prima persona esprime la vita, mentre l'infinito preannuncia già la perdita di qualsiasi individualità), ma il rapporto che si può istituire tra una parte del corpo di questo dannato ed un oggetto convesso. Il *leuto* d'altro canto, se ha nel ventre di maestro Adamo un perfetto riscontro per quel che riguarda la sua definizione geometrica, si lega, per associazione d'immagini, ad un mondo gioioso e spensierato (il mondo delle gaie brigate, dei balli, dei canti) il quale, contrastando in maniera stridente con la cupa atmosfera infernale, rende più sinistra e feroce la minuziosa indagine del Poeta. L'immagine del *leuto* si dimostra tuttavia adeguata soltanto entro i limiti di una prima approssimazione. Ecco quindi che Dante si fa scrupolo di rettificarla attraverso una proposizione ipotetica, nella quale compare, in forma di perifrasi (*l'altro che l'uomo ha forcuto*), qualcosa (*l'altro*) che potrebbe infirmarne la validità. Dante analizza, esita: ha di fronte a sé un oggetto strano, mai visto prima, non suscettibile di classificazione. Indubbiamente è ancora un oggetto, ma qualcosa in esso fa pensare all'uomo. Poi, d'un tratto, s'accorge che questo oggetto, questo strumento musicale, la curva perfetta di questo *leuto*, alberga in sé un principio di vita. La cosa inanimata del verso 49 (*un*) diventa persona (*lui*) al verso 55, ma la vita è in questa persona ancora finzione, apparenza: il Poeta è ancora in diritto di dubitare: colui che gli sta di fronte si trova nell'atteggiamento di *un vivo*, ma in questo atteggiamento appare come immobilizzato. Occorre aggiungere che, se la conversione dell'*un* del verso 49 nel *lui* del verso 55 esprime un progressivo avvicinamento all'umano dell'essere che in un primo tempo si era proposto all'attenzione del Poeta come pura geometria, il *lui* sintatticamente è subordinato, in quanto complemento oggetto, all'astrazione del termine tecnico (*la grave idropesi*) che ne definisce, entro limiti precisi e ristretti, le possibilità di vita.



Inferno XXX,
64-66
Il mondo
della natura,
Inesauribile fonte
d'ispirazione, è
sempre occasione
di improvvise
aperture poetiche
alla visione
artistica medievale.



"Taculum
sanitatis".
Min. lombarda -
sec. XIV -
(Parigi, Biblioteca
Nazionale -
Ms. N.A.L. 1673 -
f. 96 r; f. 98 r)

58. « O voi che vi trovate (sefe) nel mondo del dolore (*gramo*) senza alcuna pena, e non ne conosco la ragione » ci disse quello, « osservate e fate attenzione (*attendete*) »
61. all'infelicità (*miseria*) del maestro Adamo: io ebbi, da vivo, tutto ciò che desiderai, e ora, misero me!, ardentemente desidero una sola goccia di acqua.
64. I piccoli ruscelli che dai verdi colli del Casentino scendono giù nell'Arno, rendendo freschi e umidi (*mollì*) i loro alvei (*canali*).
67. mi sono sempre davanti agli occhi, e non invano, poiché il ricordo che ho di essi (*l'immagine lor*) m'inaridisce ben più (*vie più*) che il male a causa del quale (*ond'io*) mi assottiglio (*discarno*) nel volto.

Maestro (cioè « dottore », uomo provvisto di studi) Adamo da Brescia, o, secondo altri, da Brest, allora sotto dominio inglese (in documenti dell'epoca questo personaggio è menzionato come *Anglicus* o *de Anglia*), fu ospite nel Casentino dei conti Guidi di Romagna e, secondo l'Anonimo Fiorentino, fu da essi incaricato di battere fiorini con il conio di Firenze. Questi risultarono "buoni di peso ma non di lega, però ch'egli erano di XXI carati dove essi debbono essere di XXIII; si che tre carati v'avea dentro di rame o d'altro metallo [il carato è la ventiquattresima parte di un'oncia] ... Di questi fiorini se ne spesonò assai: ora nel fine, venendo un dì il maestro Adamo a Firenze, spendendo di questi fiorini, furono conosciuti essere falsati: fu preso e ivi fu arso"; questo avvenne nel 1281.

Maestro Adamo è uno dei personaggi più vivi e interessanti dell'*Inferno*. In lui il Poeta ha inteso rappresentare, ma con più insistito rilievo, "una situazione che è comune un po' a tutti i dannati: il tentativo drammatico di emergere, distinguendosi con tutta la forza disperata dell'intelligenza e della passione, dalla eterna infamia della condizione infernale, tentativo che alla fine non può non chiarirsi vano, poiché quella intelligenza e quella passione sono irrimediabilmente contaminate dall'impiego colpevole a cui sono state rivolte" (Bigi).

Tra le più felici è l'analisi che delle parole da maestro Adamo rivolte a Dante e Virgilio fa il Grabher: "L'uomo-luogo giace lì inerte, stremato, quasi senza più vita; ma, da quel misero e grottesco ammasso di materia, balza improvvisamente una foga di passioni che riempie di sé tutta la scena".

La presenza dei due pellegrini, immuni da pena, nel mondo dell'eterno dolore, non attira in modo particolare l'attenzione di questo dannato, ma gli serve unicamente per mettere in maggior ri-



lievo la propria infelice condizione; "ad essa chiede di volgere lo sguardo... E quella miseria si erge con fiera antitesi di fronte « al tempo felice »... Nella brama dell'arsura, smisurato grandeggia quel niente, quel gocciol d'acqua. E il mondo è rivisto con l'occhio dell'assetato, per cui anche la bellezza d'un paesaggio risorge rorida d'immagini suggerite da tanta arsura".

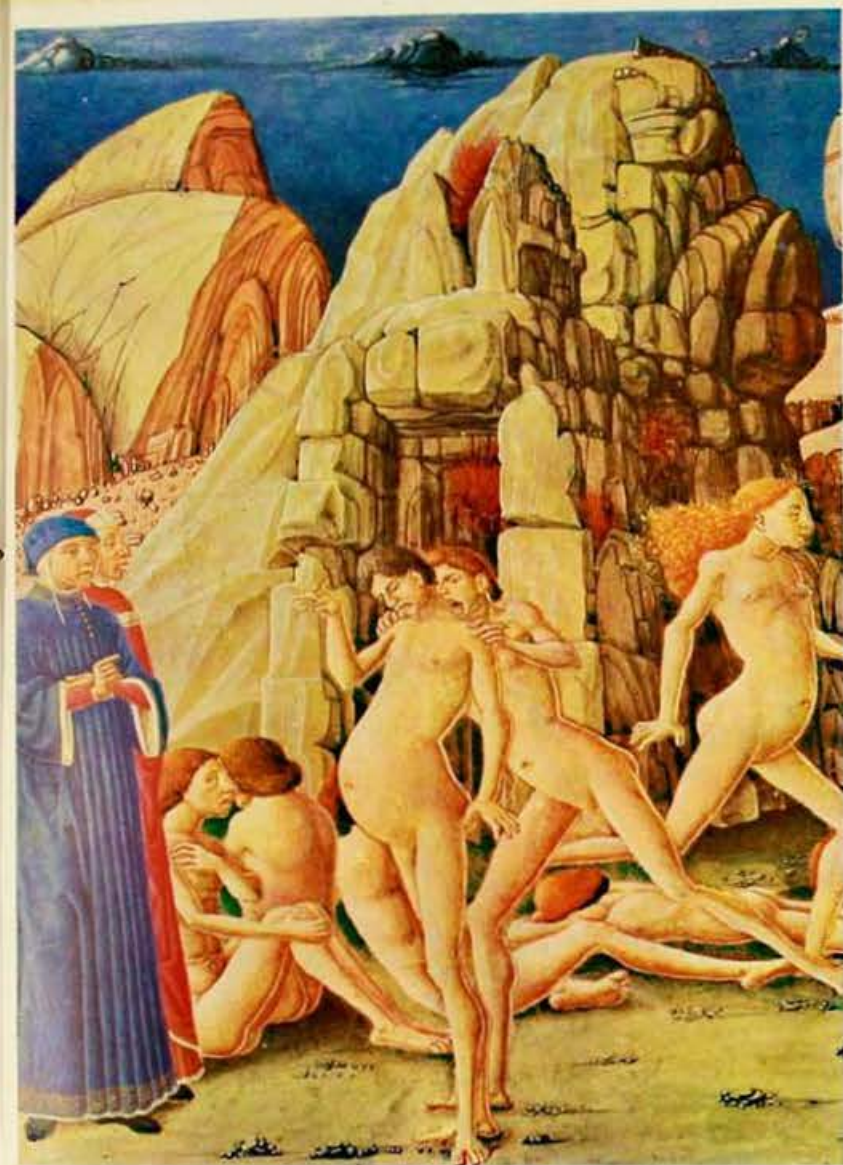
70. L'inflessibile giustizia che mi tormenta (*fruga*) trae motivo dal luogo (il Casentino) dove io peccai per farmi emettere più frequenti sospiri (*a metter più li miei sospiri in foga*).
73. Lì si trova Romena, dove falsificai la moneta (*lega*) che porta impressa l'immagine di San Giovanni Battista (il fiorino di Firenze); per questo abbandonai sulla terra (*su*) il mio corpo bruciato.

Dante e Virgilio
con i falsatori di metalli.

La Commedia, Inferno.
Mss. ferrarese -
s. 1474-1482. (Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Urb.
Lat. 365 - f. 78 r)

Da te e Virgilio con i falsatori di persone.
 La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482.
 (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 80 v)

Dante e Virgilio con i falsatori di monete e di parole.
 La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482.
 (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 81 r)



58 «O voi che sanz'alcuna pena sete,
 e non so io perché, nel mondo gramo»,
 diss'elli a noi, «guardate e attendete

61 alla miseria del maestro Adamo:
 io ebbi vivo assai di quel ch' i' volli,
 e ora, lassol, un gocciol d'acqua bramo.

64 Li ruscelletti che de' verdi colli
 del Casentlin discendon giuso in Arno.
 faccendo i lor canali freddi e molli,

67 sempre mi stanno innanzi. e non indarno,
 ché l' imagine lor vie più m'asciuga
 che 'l male ond' io nel volto mi discarno.

70 La rigida giustizia che mi fruga
 tragge cagion del loco ov' io peccai
 a metter più li miei sospiri in fuga.

73 Ivi è Romena. là dov' io falsai
 la lega suggellata del Batista:
 per ch' io il corpo su arso lasciai.

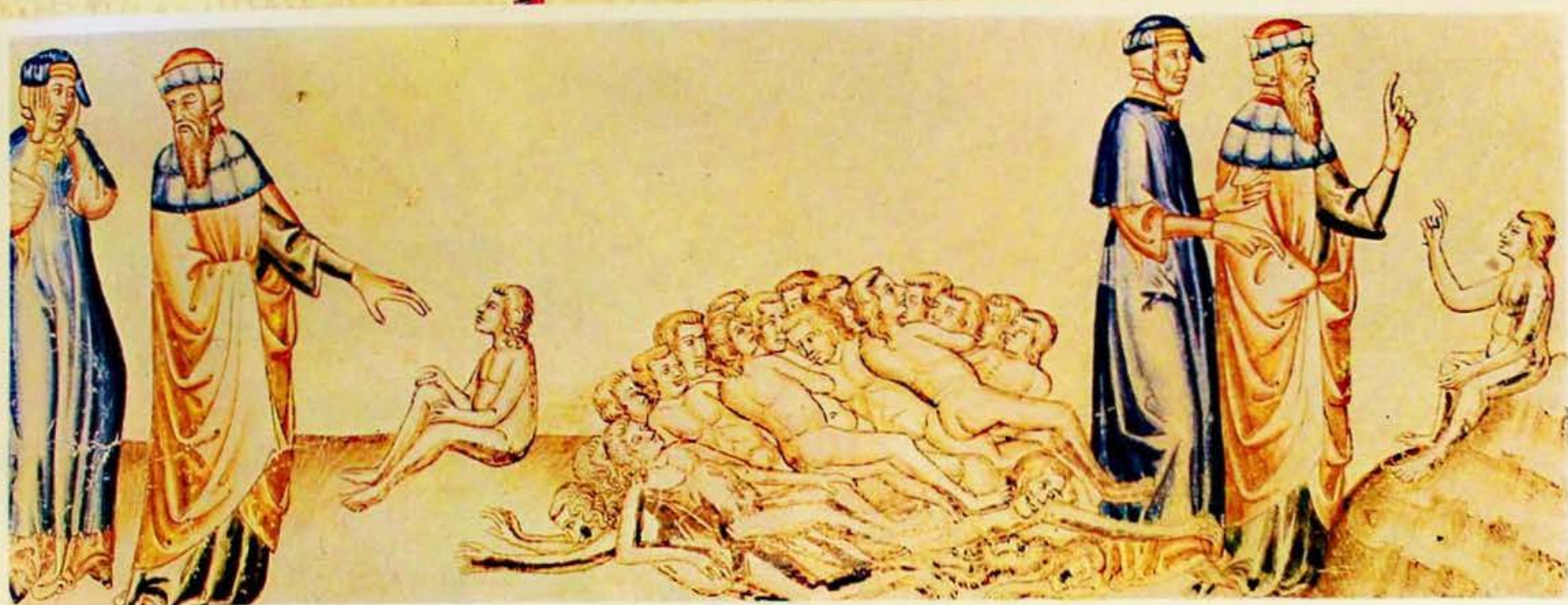
76. Ma se mi fosse concesso di vedere qui l'anima malvagia di Guido (Guido II dei conti Guidi) o di Alessandro o del loro fratello (Aghinolfo o Ildebrandino), non cambierei tale vista con (tutta l'acqua di) fonte Branda (la celebre fontana senese o, secondo alcuni, una fonte nei pressi di Romena).
79. In questa bolgia (*dentro*) si trova già una (di queste anime), se gli spiriti rabbiosi che s'aggirano qui intorno dicono la verità; ma a che mi giova (*val*), dal momento che non posso muovermi (*c'ho le membra legate*)?
82. Se io fossi ancora agile soltanto quanto basta per percorrere un'oncia (circa due centimetri e mezzo) in cent'anni, mi sarei messo già in cammino.
85. cercandolo in questa moltitudine deforme (*sconcia*), nonostante che la bolgia (*ella*) abbia una circonferenza di undici miglia (*con tutto ch'ella volge undici miglia*), e non sia larga meno di mezzo miglio.
88. Per causa loro mi trovo in tale compagnia (*famiglia*): essi mi costrinsero a coniare (*batter*) i fiorini che avevano tre carati di metallo vile (*mondiglia*). »
91. E io a lui: « Chi sono i due infelici (*tapini*) che fumano come (fuma) d'inverno una mano bagnata, giacendo accostati l'uno all'altro alla tua destra? »

Scarsa appare la partecipazione del Poeta al dolore dei due dannati che si trovano alla destra di maestro Adamo: il termine *tapini* appare qui generico, convenzionale, soverchiato dalla cruda evidenza del paragone che ne degrada il soffrire al livello di un fenomeno naturale. Dal canto suo il termine *confini* riporta la figura di maestro Adamo alla primitiva condizione del suo manifestarsi: egli appare nuovamente, agli occhi di Dante, come una forma geometrica priva di anima.

94. « Li trovai qui » rispose, « quando cadde (*piovvi*) in questo precipizio (*greppo*), e da allora non si sono più mossi (*volta non dierno*), né credo che si muoveranno mai più. »
97. Una di quelle anime è la bugiarda che accusò Giuseppe; l'altra è il menzognero Sinone, il greco che ingannò i Troiani (*greco da Troia*): emanano tanto puzzo di untume bruciato (*leppo*) a causa della febbre ardente. »

Secondo quanto narra il libro della *Genesis* (XXXIX, 7-23), la moglie dell'egiziano Putifar, non essendo riuscita a piegare alle sue voglie Giuseppe, figlio di Giacobbe, lo accusò di aver tentato di sedurla.

76. Ma s'io vedessi qui l'anima trista di Guido o d'Alessandro o di lor frate, per Fonte Branda non darei la vista.
79. Dentro c'è l'una già, se l'arrabbiate ombre che vanno intorno dicono vero; ma che mi val, c'ho le membra legate?
82. S'io fossi pur di tanto ancor leggero ch'io potessi in cent'anni andare un'oncia, io sarei messo già per lo sentero,
85. cercando lui tra questa gente sconcia, con tutto ch'ella volge undici miglia. e men d'un mezzo di traverso non ci ha.
88. Io son per lor tra sì fatta famiglia: e m'indussero a batter li fiorini ch'avevan tre carati di mondiglia.
91. E io a lui: « Chi son li due tapini che fumman come man bagnate l'verno, giacendo stretti a' tuoi destri confini? »
94. « Qui li trovai, e poi volta non dierno » rispuose, « quando piovvi in questo greppo, e non credo che dieno in sempiterno. »
97. L'una è la falsa ch'accusò Giuseppe; l'altr'è il falso Sinòn greco da Troia: per febbre aguta gittan tanto leppo.
100. E l'un di lor, che si recò a noia forse d'esser nomato sì oscuro, col pugno li percosse l'epa croia.
103. Quella sonò come fosse un tamburo; e mastro Adamo li percosse il volto col braccio suo, che non parve men duro,



Dante e Geri del Bello.
La Commedia, Inferno. Min. napoletana -
a. 1360 circa - (Londra, British
Museum - Ms. Add. 19587 - f. 49 r)

Dante e Virgilio nella decima bolgia.
La Commedia, Inferno. Min. napoletana -
a. 1360 circa - (Londra, British
Museum - Ms. Add. 19587 - f. 51 r)

Sinone è il greco che persuase con l'inganno i Troiani a far entrare nella loro città il cavallo di legno escogitato da Ulisse (cfr. canto XXVI, versi 59-60): con questo stratagemma l'esercito acheo s'impadronì di Troia e la rase al suolo (*Eneide* II, versi 13-558). Come ha notato il Bigi, maestro Adamo manifesta il suo disgusto per questi compagni di pena "con un tono di complice e trionfante malignità", ma proprio attraverso la sua spietata denuncia - nella quale sembra doversi vittoriosamente concludere il suo ten-

tativo di emergere dalla degradante condizione di dannato - egli comincia a rilevare la propria profonda, irriducibile abiezione morale.

100. E uno di loro, che s'ebbe a male (si recò a noia) forse d'essere menzionato con tanto disonore (si oscuro), gli colpì col pugno il teso ventre (epa croia).
103. Quello risuonò come fosse stato un tamburo; e maestro Adamo gli colpì la faccia col suo braccio, che non sembrò meno duro (del pugno di Sinone).



106. dicendogli: « Anche se non posso muo-
vermi (*ancor che mi sia tolto lo muo-
ver*) a causa delle membra che sono
pesanti, ho il braccio agile (*sciolto*)
per colpire (*a tal mestiere*) ».

109. Allora l'altro rispose: « Quando tu
andavi al rogo, non l'avevi (*l'avei*)
tanto pronto (cioè: eri legatol; ma così
pronto e anche di più l'avevi quando
coniavi le monete false ».

112. E l'idropico: « In ciò tu dici il vero;
ma non fosti altrettanto (*sì*) verace
testimonio quando (*là 've*) a Troia ti
chiesero la verità (*a proposito del ca-
vallo di legno*) ».

115. « Se io dissi il falso, ebbene (*e*) tu
hai falsificato il denaro » disse Sinone;
« e se io sono qui per una sola colpa
(*fallo*), tu invece (*ti trovi qui*) per
aver commesso più colpe (ogni fiorino,
da te falsificato, è una colpa) che qual-
siasi altro dannato (*demonio*)! »

118. « Ricordati, o spergiuro, del cavallo »
rispose quello che aveva la pancia gon-
fia (*inflata l'epa*): « e ti sia motivo
d'amarrezza che tutti lo sappiano! »

121. « E a te sia motivo d'amarrezza la sete
che ti screpola (*criepa*) la lingua »
disse il greco « e gli umori putridi
(*l'acqua marcia*) che gonfiano il tuo
ventre a tal punto da trasformarlo in
una siepe che t'impedisce la vista! »

124. E quello delle monete: « In modo non
diverso ti si lacera (*squarcia*) la bocca
a causa della tua malattia (che ti co-
stringe a tenerla spalancata), come al
solito (*come soleva*); poiché se io ho
sete e l'idropisia (*umor*) mi gonfia,

127. tu hai il bruciore e il mal di testa; e
per leccare lo specchio in cui Narciso
affogò (cioè l'acqua; Narciso è il mi-
tico giovane che si invaghi della pro-
pria immagine riflessa in uno stagno e
che, volendo afferrarla, annegò), non
chiederesti di essere invitato con molte
parole ».

L'alterco fra maestro Adamo, destitui-
to, in questa seconda manifestazione del
suo essere, della ricca umanità che
aveva caratterizzato il discorso da lui

106 dicendo a lui: « Ancor che mi sia tolto
lo muover per le membra che son gravi,
ho io il braccio a tal mestiere sciolto ».

109 Ond'ei rispuose: « Quando tu andavi
al fuoco, non l'avei tu così presto:
ma sì e più l'avei quando coniavi ».

112 E l'idropico: « Tu di' ver di questo;
ma tu non fosti sì ver testimonio
là 've del ver fosti a Troia richesto ».

115 « S' io dissi falso, e tu falsasti il conio »
disse Sinone; « e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio! »

118 « Ricorditi, spergiuro, del cavasso »
rispuose quel ch'avea infciata l'epa;
« e sieti reo che tutto il mondo salfol »



Dante e Virgilio con i falsatori di metalli.

La Commedia, Inferno.
Min. emiliana - sec. XIV - (Roma,
Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 25 r)

- 121 «E te sia rea la sete onde ti criepa»
disse 'l greco «la lingua, e l'acqua marcia
che 'l ventre innanzi li occhi sì t'assiepa!»
- 124 Allora il monetier: «Così si squarcia
la bocca tua per tuo mal come sòle;
chè s' i' ho sete e umor mi rinfarcia,
- 127 tu hai l'arsura e 'l capo che ti dole;
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non vorresti a 'nvitar molte parole».
- 130 Ad ascoltarli er' io del tutto fisso.
quando 'l maestro mi disse: «Or pur mira!
che per poco che teco non mi risso».
- 133 Quand' io 'l senti' a me parlar con ira,
volsimi verso lui con tal vergogna,
ch' ancor per la memoria mi si gira.



rivolto ai due poeti - e Sìnone si sviluppa vivacissimo, "con ritmo d'antica commedia... Tutta la scena è concepita nel gusto della letteratura «realistica», dove al cinismo del dato affettivo risponde, sul piano formale, la coloritura caricata e iperbolica del linguaggio e dello stile" (Sapegno). Per il Bigi, tuttavia, non si può parlare, a proposito di questo episodio, di un prevalere dello stile realistico su quello illustre: "Sia, mo... di fronte ad uno stile che non è soltanto realistico né soltanto illustre, ma che è ancora una volta il nuovo stile della *Commedia*, insieme realistico e illustre, o più esattamente di fronte ad una particolare incarnazione di esso, attraverso la quale il Poeta, mentre rappresenta con precisa e concreta aderenza, anzi nella torbida attrazione che può esercitare, l'eloquente gara di contumelie fra i due dannati, al tempo stesso può far sentire come quello sfoggio di maligna e irosa eloquenza si inquadri entro gli schemi solenni del giudizio divino, come divenga cioè in definitiva esso stesso una forma di esemplare punizione inflitta da Dio ad una intelligenza e ad una passione irrimediabilmente degradate in «malizia»". Le fasi del duello verbale tra i due falsari - nel quale forme e termini del duello cavalleresco risultano, come ha rilevato il Mattalia, invertite - segnano le tappe di un progressivo ottendersi dell'intelligenza, per cui dal rinfaccio che ha per oggetto i difetti morali dell'avversario si passa all'insulto volto a ridicolizzarne l'aspetto fisico. Già il De Sanctis aveva notato questa sopraffazione della parola sull'idea e del gesto sulla parola, che appare caratteristica dell'episodio: "Sinone e maestro Adamo si ricambiano pugni e villanie con la serietà di due dottori che disputano intorno al salasso... Aggiungete i giuochi di parole, quand'uno non sapendo rispondere alla cosa si appiglia alla parola, e quel rispondere ad una osservazione giusta con una impertinenza o con un pugno".

130. Ero tutto intento (fisso) ad ascoltarli, quando Virgilio mi disse: «Continua pure a guardare! manca poco infatti che lo non venga a lite con te».

133. Allorché udii che mi parlava con ira,

Dante e Virgilio
con i falsatori di persone e di monete.

Min. emiliana - (Roma, Biblioteca
Angelica - Ms. 1102 - f. 26 r)

mi volsi verso di lui con tale vergogna,
che ancora ne serbo un vivo ricordo.

136. Non diversamente da chi sogna di ricevere un danno (*suo dannaggio*), il quale mentre sogna desidera che il suo sia soltanto un sogno (*desidera sognare*), per cui aspira a ciò che è (il sogno, che è reale, in quanto sta realmente sognando), come se non fosse (un sogno).

139. mi comportai, non essendo capace di parlare, io che desideravo scusarmi, e di fatto mi scusavo (proprio per il fatto che la vergogna mi impediva di esprimermi), e non ne ero consapevole (e noi mi credea fare).

142. «Una vergogna minore (di quella che stai provando) cancella (*lava*) una colpa (*difetto*) maggiore di quanto non sia stata la tua (*che 'l tuo non è stato*)» disse Virgilio: «liberati (*ti disgrava*) pertanto da ogni afflizione.

145. E fa conto (*fa ragion*) che io mi trovi sempre al tuo fianco, se mai debba ancora accadere (*se più avvien*) che le circostanze ti facciano capitare (*che*

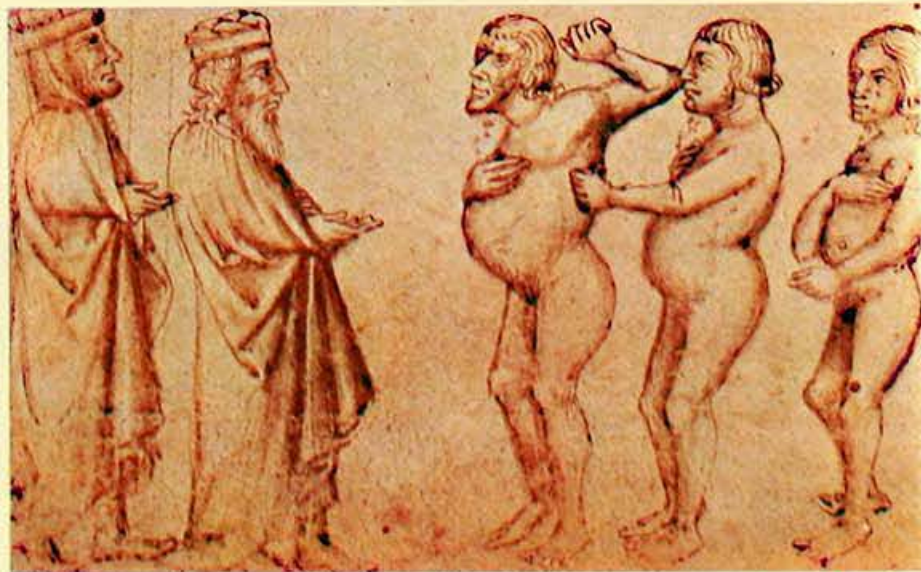
- 136 Qual è colui che suo dannaggio sogna,
che sognando desidera sognare,
si quel ch' è, come non fosse, agogna,

- 139 tal mi fec' io, non possendo parlare,
che disiava scusarmi, e scusava
me tuttavia, e noi mi credea fare.

- 142 «Maggior difetto men vergogna lava»
disse 'l maestro, «che 'l tuo non è stato;
però d'ogne trestizia ti disgrava.

- 145 E fa ragion ch' io ti sia sempre a lato,
se più avvien che fortuna t'accoglia
dove sien genti in simigliante piato:

- 148 ch'è voler ciò udire è bassa voglia».



fortuna t'accoglia) in luoghi dove siano persone impegnate in un tal genere di contesa (*in simigliante piato*):

148. poiché è un desiderio meschino (*bassa voglia*) voler ascoltare s' *imili alterchi*.

Virgilio ha bruscamente distolto il suo discepolo dalla contemplazione della vitalità insensata - comica in apparenza, ma nel profondo rivelatrice di uno stato di assoluta disperazione - manifestata con atti e parole dai due falsari, avviando così il canto ad una sua catarisi, a quella moralizzazione che trova.

Dante e Virgilio nella decima bolgia.

Min. dell'inizio del sec. XV - (Madrid, Biblioteca Nazionale - Vlt. 23-5 - f. 55 r) f. 55 v)

nella fermezza di un verso divenuto proverbiale (*ch'è voler ciò udire è bassa voglia*), la propria espressione più solenne e compiuta.
Dopo aver interamente aderito alle

cose, senza rifiutarsi a nessuno degli aspetti del reale, per quanto abietto esso appaia, l'anima riprende il dialogo con se stessa, con quella parte di sé che la guida (la ragione).



Inferno, Canto XXXI

Mentre i due pellegrini, voltate le spalle all'ultima bolgia dell'ottavo cerchio, si avviano in silenzio verso l'orlo del pozzo in cui sono puniti i fraudolenti contro chi si fida, alto, terribile, lacera l'aria il suono di un corno. Dante volge lo sguardo nella direzione dalla quale il suono è provenuto; crede di vedere molte torri, per cui domanda al maestro verso quale città si stiano dirigendo. Virgilio risponde che quelle che a Dante sembrano, da lontano, le torri di una cerchia di mura sono in realtà le forme immani dei corpi dei giganti; questi sovrastano con la parte superiore del corpo l'orlo del pozzo dei traditori.

I due poeti s'imbattono dapprima in Nembrot, l'ideatore della torre di Babele, per la cui colpa gli uomini non parlano più la medesima lingua. Poiché le parole da lui pronunciate sono incomprensibili, Virgilio lo schernisce, esortandolo a sfogare la sua ira con il corno che porta appeso al collo. Alla distanza di un tiro di balestra da Nembrot si trova, saldamente avvinto da una catena, un altro gigante: è Fialte, distintosi nella lotta dei titani contro gli dei; ora non può più muovere le braccia che si avventarono contro i signori dell'Olimpo.

Allorché i due giungono presso Anteo, Virgilio si rivolge cortesemente a questo gigante, adulandolo: gli ricorda i leoni innumerevoli catturati nella valle poi divenuta insigne per la vittoria di Scipione su Annibale e ne elogia la forza. Il poeta latino prega quindi Anteo di deporre lui e il suo discepolo sulla superficie ghiacciata di Cocito, promettendogli in cambio fama nel mondo dei vivi. Senza pronunciare parola il gigante acconsente alla richiesta di Virgilio. Nell'attimo in cui si china per afferrare i due pellegrini, la sua figura richiama alla mente di Dante l'immagine della torre della Garisenda, minacciosamente incombente su chi la contempla dal basso; ma delicato è il movimento eseguito dalla sua mano per posarli sul fondo della voragine infernale.

INTRODUZIONE CRITICA

I titani simboleggiavano, nella concezione greca del sorgere e definirsi del cosmo, lo smisurato, il difforme, ciò che non può inquadrarsi in uno schema concettuale o visivo: errore logico e metafisico, ripugnante tanto ai dettami dell'evidenza - la quale prescrive a cose o idee un contorno tale da racchiuderle nella loro identità - quanto alla necessità che spinge l'uomo a trasferire in miti, metafore, simboli il contenuto dei propri concetti, onde trovare un accordo tra l'unitario dispiegarsi del pensiero e la multiforme accidentalità del percepire.

Insieme ai titani, derivati dalla tradizione classica, torreggia nell'*Inferno*, a custodia del pozzo dei traditori, Nembrot, la cui colpa, per la pretesa di raggiungere la volta celeste, sede del Dio degli Ebrei, corrispose - nei moventi e nei mezzi posti in opera per attuarla - al tentativo di dare l'assalto all'Olimpo degli smisurati *figli della terra*. Nel canto XXXI pertanto i giganti esprimono la medesima idea balenante nei miti greci e nel racconto biblico della costruzione della torre di Babele: idea morale, fondata su un religioso consenso dall'uomo accordato all'ordine dell'universo, e quindi assai lontana da quelle che sono alla base delle creazioni di un Cervantes, di un Rabelais, di uno Swift, volte a satireggiare amabilmente gli errori in cui può indurci una fede acritica nella nostra soggettività, senza peraltro destituire quest'ultima dei suoi diritti di legislatrice assoluta del reale.

Collocati fuori del tempo, i giganti danteschi non propongono alla nostra attenzione l'attimo del loro libero, fremente insorgere; immobili, convertiti in oggetti, simboleggiano la punizione che li ha annientati, la divina onnipotenza assai più che un loro personale modo di essere. Mentre in Malebolge ciascun peccatore appariva così pervicacemente legato alla propria individualità, da riuscire a dimenticare persino la propria condizione di dannato, concedendosi alla battuta scherzosa per il puro gusto di scherzare (gli alchimisti del canto XXIX) o, sul piano di una più drammatica e ferma caratterizzazione, all'insulto fine a se stesso (Sinone e maestro Adamo nel canto XXX), i giganti esprimono uno stato di totale sottomissione alla sentenza che li ha colpiti, in ciò attuandosi una forma evidente di contrappasso, per cui, quanto più alta si tesse la loro presunzione, tanto più prostrata appare, nell'al di là, l'energia che li travolse a peccare. Nulla hanno di smisurato le loro moli, pur travalicando i confini della nostra quotidiana percezione. Il Poeta infatti ne determina le dimensioni, riducendole, attraverso un processo di scomposizione, ad una somma di elementi eterogenei (i *tre Frison*, la *pina di San Pietro*). Conferisce un sapore di distaccata ironia all'insieme della rappresentazione l'accostamento livellatore dell'essere vivente (determinato peraltro attraverso una connotazione - *Frison* - che lo inquadra in

un genere, anziché farne risaltare l'individualità) al manufatto (l'architettura fornisce in questo canto i termini più appropriati di confronto, imponendo alla nostra immaginazione la staticità pesante e maestosa di forme che il principio vitale sembra aver interamente disertato). Nessuna tensione tragica turba l'impassibile solennità di queste *torri*, nulla essendovi in esse di michelangiolesco, contrariamente a quanto sostenuto, più per enfasi che attraverso un controllo diretto del testo, dal Ghignoni. Alle affermazioni del Ghignoni opportunamente si contrappongono i seguenti rilievi del Frascino: "Nelle creazioni di Michelangelo è la vita che domina la massa, qui è la massa che opprime e quasi annulla la vita. I colossi michelangioleschi tendono spasmodicamente le loro membra, indomiti, nello sforzo di spezzare, quasi, delle invisibili catene avvincenti il loro corpo. I giganti di Dante sono, invece, i vinti che soggiacciono, domati, al peso delle loro catene; non li scuote lo spirito della epica lotta di Flegra, bensì qualche accesso di fraterna gelosia! Essi adempiono, nell'*Inferno* dantesco, ad una funzione più che altro decorativa, adornando tutt'intorno, nella loro statuaria monumentalità, la reggia ghiacciata di Lucifero. La stessa immobilità forzata, cui sono costretti, è una necessità della decorazione, non meno che della pena". La verticalità di queste masse abitate da intelligenze infantili (le convulsioni di Fialte, la docilità di Anteo esprimono una medesima aderenza agli aspetti più esteriori del reale, una medesima acribia, una vanità scoperta e candida) se, nell'ambito di uno sguardo d'insieme, suggerisce l'idea di una forza compatta ed elegante (la corona di torri sugli spalti di Monterezzioni, l'incombere vertiginoso della Garisenda sullo sfondo di un cielo percorso da nuvole in fuga propongono questa soluzione), risulta, ad un'analisi più attenta, materialità inerte, che il Poeta considera "sempre secondo la forza di gravità, dall'alto in basso: *dall'ombelico in giù tutti quanti - e per le coste giù ambo le braccia - dal luogo in giù dov'uomo affibbia il manto*" (Frascino).

Lo stato d'animo di Dante di fronte a queste creazioni della sua fantasia non è di dura polemica, come quella che lo ha opposto ai maliziosi del cerchio ottavo, né di odio esplicito, come quello che proromperà nei suoi incontri con i traditori, ma di riposata tensione, di quasi serena (nella misura in cui tali attributi possono applicarsi all'arte della *Commedia*) contemplazione. Pur ricordandone il misfatto, egli considera i giganti come forze della natura prima che come esseri responsabili e li contempla quindi con curiosità e stupore, né l'ironico distacco che isola queste figure nella loro estrema impotenza appare esente da una sfumatura di cordialità indulgente e bonaria: la lode rivolta alla natura "per aver smesso tal sorta di generazione non significa affatto rimprovero per aver voluto dare, una volta tanto, tale saggio della sua potenza" (Frascino).

1. Una stessa lingua (quella di Virgilio) dapprima mi rimproverò (*pria mi morse*), in modo da farmi arrossire (*si che mi tinse l'una e l'altra guancia*), e poi mi ridiede conforto (*la medicina mi riporse*):

4. così sento dire che la lancia di Achille e di Peleo (*del suo padre*) soleva essere causa in un primo tempo di una offerta (*mancia*) dolorosa e in un secondo tempo di una offerta buona.

Secondo Ovidio (*Remedia amoris* 44-48) la lancia che Achille ebbe dal padre Peleo aveva la proprietà di rimarginare le ferite da essa stessa prodotte. Nella lirica medievale questa immagine ricorre di frequente per indicare lo stato

Inferno XXXI, 12-15
La Commedia, Inferno.
Mn. emiliana -
secolo XIV - (Roma, Biblioteca
Angelica - Ms. 1102 - f. 27 r)



Canto XXXI

- 1 Una medesima lingua pria mi morse,
sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,
e poi la medicina mi riporse:
- 4 così od' io che soleva la lancia
d'Achille e del suo padre esser cagione
prima di trista e poi di buona mancia.
- 7 Noi demmo il dosso al misero vellone
su per la ripa che 'l cinge dintorno,
attraversando senza alcun sermone.
- 10 Quiv'era men che notte e men che giorno,
sì che 'l viso m'andava innanzi poco;
ma io senti' sonare un alto corno,

d'animo, duplice e contrastante, dell'amante alla vista della donna amata. Per il Malagoli fra i termini su cui è basata la elaborata ma vigorosa struttura metaforica della prima terzina (*lingua... morse... tinse*) non è possibile stabilire un rapporto logico: "c'è in Dante solo il gusto dell'espressione sensibile in se stessa". Questo giudizio è sostanzialmente giusto: fortissima è in Dante l'esigenza di tradurre nel concreto anche le esperienze psicologiche o intellettuali più astratte. Occorre tuttavia ricordare che tra metafora e metafora corrono in Dante rapporti analogici strettissimi, per cui un gruppo di immagini raramente presenta un carattere di casualità.

7. Noi voltammo le spalle (*demmo il dosso*) alla decima bolgia (*misero vellone*) lungo l'argine (*ripa*) che la circonda (*cinge dintorno*), attraversandolo senza parlare.
10. Qui era meno buio che di notte e meno chiaro che di giorno, così che la mia vista (*viso*) si spingeva avanti di poco; ma udii un corno dal suono così fragoroso (*alto*),

13. che avrebbe fatto sembrare debole qualunque tuono, il quale suono, continuando a percorrere il suo cammino, fece rivolgere (*dirizzò*) attentamente la mia vista (*li occhi miei tutti*) verso un unico punto, in direzione opposta a quella da cui proveniva (*contra sé*).

16. Dopo la grave disfatta (*rotta*), quando Carlo Magno perdette i paladini della fede (*santa gesta*), non suonò in modo così terribile Orlando.

In un'ambigua atmosfera di crepuscolo, che nega alle cose la nettezza dei loro contorni, pur senza abolirli del tutto (e l'incertezza di questo crepuscolo, simbolicamente, prelude allo spegnersi totale della vita che caratterizzerà la condizione, morale e fisica, dei traditori imprigionati nel ghiaccio di Cocito), il cupo suono di un corno diffonde, come una minaccia, un dolore lancinante e incontenibile. Il Poeta ripensa all'agonia di Orlando nella gola di Roncisvalle nei Pirenei (la disfatta ad opera degli Arabi della retroguardia dell'esercito franco comandata da Orlando ebbe luogo nel 778 d. C.): quando il paladino, già ferito, si risolse a suonare il corno per chiedere aiuto, la maggior parte dei suoi compagni era morta. Ecco come la sua morte è descritta nella *Chanson de Roland* (versi 1753-1767): "Rolando ha messo l'olifante alle labbra, l'imbocca bene e lo suona con grande forza. Alti sono i poggi e lunga è la sua voce: trenta gran leghe l'odono rispondere. Carlo l'ode e tutto il suo esercito... Il conte Rolando con pena ed affanno a gran dolore suona il suo olifante. Dalla bocca sgorga il chiaro sangue. Le sue tempie si rompono per lo sforzo. Altissimo è il rimbombo del corno: l'ode Carlo... Il duca Namo lo ascolta, l'ascoltano i Franchi". La morte di Orlando è - nota V. Rossi - uno degli episodi "che più profondamente colpiscono la fantasia e il cuore degli uomini del Medioevo". Nella terzina 16 "è l'eco gagliarda di questa commozione: nel primo verso, arduo di ritmo, sanguina il dolore cristiano (la bella osservazione è del Torraca) per quella sconfitta; nel terzo, dominato da una lunga e sonora e suggestiva parola e chiuso dal più gran nome della leggenda epica, corre un fremito tra di sgomento e di ammirazione".

19. Avevo per poco tempo tenuto la testa volta in quella direzione, allorché mi sembrò di scorgere numerose alte torri; per cui dissi: «Maestro, dimmi, che città (*terra*) è questa?»

22. E Virgilio a me: «Poiché (*però che*) tu ti spingi con lo sguardo (*trascorri*) attraverso il buio (*per le tenebre*) troppo da lontano (*dalla lungi*), accade poi che tu confonda (*abborri*) nel raf-

13 tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,
che, contra sé la sua via seguitando,
dirizzò li occhi miei tutti ad un loco.

16 Dopo la dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdè la santa gesta,
non sonò sì terribilmente Orlando.

19 Poco portai in là volta la testa,
che me parve veder molte alte torri;
ond' io: «Maestro, di', che terra è questa?»

22 Ed essi a me: «Però che tu trascorri
per le tenebre troppo dalla lungi,
avvien che poi nel maginare abborri.

25 Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,
quanto 'l senso s'inganna di lontano;
però alquanto più te stesso pungi».

28 Poi caramente mi prese per mano,
e disse: «Pria che noi siam più avanti,
acciò che 'l fatto men ti paia strano,

31 sappi che non son torri, ma giganti,
e son nel pozzo intorno dalla ripa
dall'umbilico in giuso tutti quanti».

34 Come quando la nebbia si dissipa,
lo sguardo a poco a poco raffigura
ciò che ceta il vapor che l'aere stipa,

37 così forando l'aura grossa e scura,
più e più appressando ver la sponda,
fuggiemi errore e cresciemi paura;

40 però che come su la cerchia tonda
Montereggion di torri si corona,
così 'n la proda che 'l pozzo circonda



Dante e
Virgilio nella
decima bolgia.

La Commedia,
Inferno.
Min. napoletana -
a. 1360 circa -
(Londra, British
Museum -
Ms. Add.
19587 - f. 56 r)

figurarti ciò che vedi (nel *maginare*).

25. Tu vedrai bene, se arriverai in quel luogo (*se tu là ti congiungi*), quanto il senso (della vista) possa errare da lontano; perciò sprona (*però... pungi*) maggiormente te stesso ».

28. Poi mi prese affettuosamente per mano, e disse: « Prima che noi giungiamo più innanzi, affinché la cosa ti appaia meno sorprendente,

31. devi sapere che non sono torri, bensì giganti, e che stanno tutti nel pozzo lungo la sua parete circolare (*intorno dalla ripa*) dall'ombelico in giù ».

Il verso 33 si contrappone idealmente a quello che, nel canto X, definiva lo energico ergersi di Farinata (*dalla cintola in su tutto 'l vedrai*). La grandezza dell'eroe ghibellino era anzitutto forza morale (*com'avesse l'inferno in gran dispetto*), carattere indomabile che si esprimeva, plasticamente, nel suo at-

teggiamento statuario. Quella dei giganti è brutta materialità, porta in sé i segni della sconfitta e del disfacimento. Osserva il Chiari: "chiunque ricorda il canto X dell'*Inferno* sa che per Farinata la condanna, che lo imprigiona nell'arca rossa di fuoco, è superata dalla grandezza spirituale e dalla nobiltà del magnanimo difensore a viso aperto di Firenze, e sente che qui invece si insiste sul lungo distendersi dei corpi immensi al disopra della ripa e nella profondità del pozzo, e che l'accento alla loro mole non è accompagnato da nessun tratto di libera vigoria, ma anzi è unito e superato dall'accento dell'immobilità che impone una forza divina, trionfante di essi, i superbi, in eterno".

Posti a guardia dell'ultimo cerchio dell'inferno, i giganti si distinguono dai custodi dei cerchi superiori per la loro immobilità cieca ed ottusa. Il Poeta si compiace di sottolineare, lungo tutto l'arco dell'episodio che li ha per protagonisti, il contrasto fra la maestà del

loro apparire e la loro forza umiliata, resa inerte dalla confusione che ha invaso le loro menti. Simboli di una superbia dissennata, portata al parossismo (vollero misurarsi con la divinità, pretesero di debellare con la forza l'intelligenza), occupano ora il gradino più basso nella gerarchia infernale.

34. Come quando la nebbia si dissolve, l'occhio gradatamente distingue (*lo sguardo a poco a poco raffigura*) quello che nasconde (*celta*) il vapore che rende densa (*stipa*) l'aria,

37. così, penetrando con lo sguardo (*forando*) nell'aria spessa e buia, a mano a mano (*più e più*) che mi avvicinavo all'orlo del pozzo (*appressando ver la sponda*), si dileguava il mio errore e aumentava la mia paura;

40. poiché come il castello di Monteregegioni è cinto di torri nella cerchia delle mura che lo circondano, così la sponda (*proda*) che gira intorno al pozzo



Dante e Virgilio
con i giganti del
pozzo centrale.

La Commedia,
Inferno.
Min. napoletana -
a. 1360 circa -
(Londra, British
Museum -
Ms. Add.
19587 - f. 52 v)

43. soverchiavano come torri con metà del loro corpo (*di mezza la persona*) i mostruosi giganti, che Giove sembra ancora minacciare col tuono dal cielo.

Munita di quattordici torri, la fortezza di Montereggioni era stata costruita dai Senesi nel 1213 nella Val d'Elsa, per difendersi dagli attacchi dei Fiorentini. La vigorosa similitudine dei versi 40-41 suggerisce l'idea di una forza compatta ed impassibile (ma appunto per questo confinata entro i limiti di una inanimata materialità. La sfida dei figli della terra a Giove (cfr. canto XIV, versi 52-59) si propone qui non come un'azione cosciente e volta ad un fine, ma come semplice esistenza dello smisurato, che, in quanto tale, minaccia l'armonico coesistere delle cose e il regolare svolgersi degli eventi.

46. E io già di uno di costoro intravedevo il viso, le spalle e il petto e gran parte del ventre, e le due braccia abbandonate lungo i fianchi (*per le coste giù*).
49. Certamente la natura, quando smise di produrre simili esseri viventi, fece cosa molto buona, perché sottrasse (*per torre*) a Marte (il dio della guerra) tali esecutori (delle sue volontà).
52. E se la natura non si pente degli elefanti e delle balene, chi riflette con attenzione (*chi guarda sottilmente*), la giudica per questo (*lla ne tene*) più



Inferno XXXI, 40-41

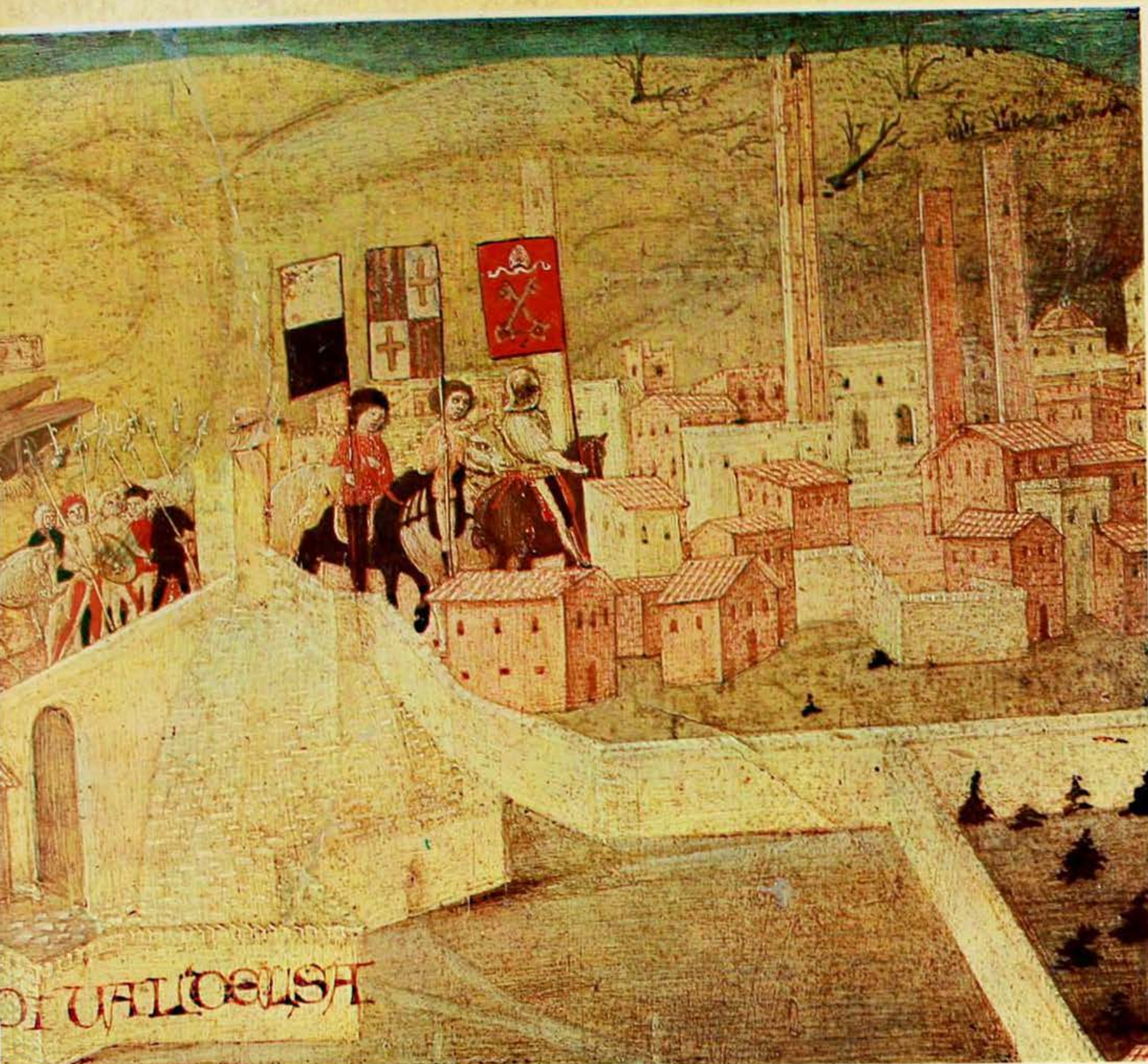
Una visione di Colle Val d'Elsa, Copertina in legno di una "gabella" del Comune di Siena dipinta da Giovanni di Cristofano e Francesco di Andrea, a. 1479. (Siena, Archivio di Stato).

- 43 torreggiavan di mezza la persona
li orribili giganti, cui minaccia
Giove del cielo ancora quando tona.

- 46 E io scorgeva già d'alcun la faccia,
le spalle e 'l petto e del ventre gran parte,
e per le coste giù ambo le braccia.

- 49 Natura certo, quando lasciò l'arte
di sì fatti animali, assai fe' bene
per torre tali esecutori a Marte.

- 52 E s'ella d'elefanti e di balene
non si pente, chi guarda sottilmente,
più giusta e più discreta la ne tene;



55 ch  dove l'argomento della mente
s'aggiugne al mal volere ed alla possa,
nessun riparo vi pu  far la gente.

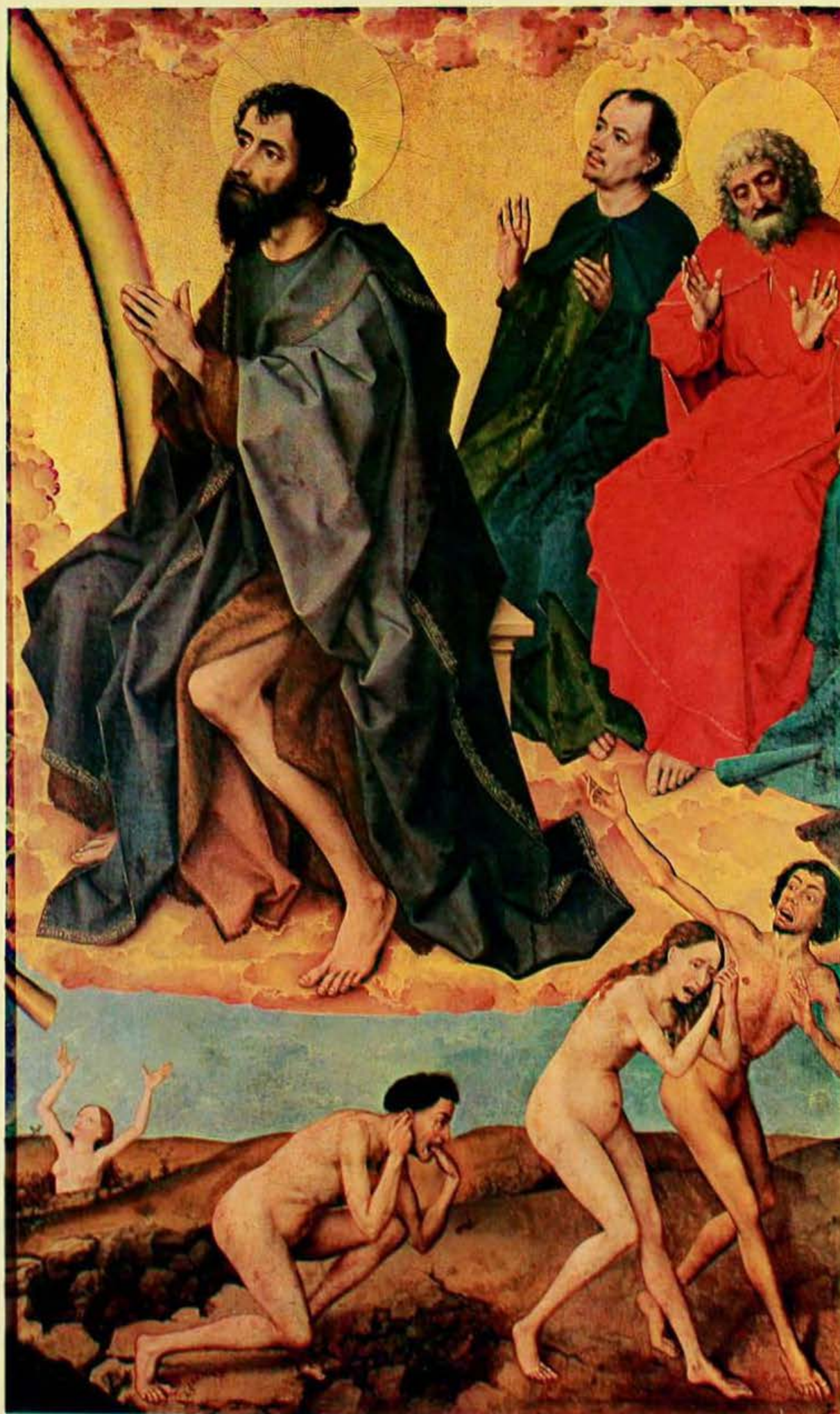
58 La faccia sua mi pareva lunga e grossa
come la pina di San Pietro a Roma,
e a sua proporzione eran l'altre ossa;

giusta e pi  assennata (*discreta*);

55. poich  nei casi in cui (*dove*) lo strumento della ragione si aggiunge alla volont  di nuocere (*mal volere*) e alla forza fisica (*possa*), gli uomini non possono opporre alcuna difesa (*riparo*).

58. La faccia di quel gigante mi sembrava lunga e grossa come la pina di San Pietro in Roma (questa figura di bronzo ai tempi di Dante si trovava nell'atrio di San Pietro; oggi invece   al l'interno del Vaticano, nel cortile detto della Pigna), e le altre membra (*ossa*) erano proporzionate ad essa;

Nel disperato procedere delle anime dannate verso la voragine infernale la pittura fiamminga della prima metà del Quattrocento crea l'apoteosi della spiritualità medievale, nella quale il dramma del peccato raggiunge la massima esasperazione opposto a visioni paradisiache



"Giudizio Finale" attribuito a Roger Van der Weyden (c. 1400-1464) -
(particolare). (Beaune, Hôtel-Dieu)



61. così che la sponda, che gli serviva da veste (*perizoma*) dalla metà del corpo in giù, lasciava vedere tanto della parte superiore del suo corpo, che di arrivar- gli ai capelli

64. tre abitanti della Frisia (rinomati per la loro alta statura) difficilmente avrebbero potuto vantarsi (*s'averien dato mal vanto*); poiché ne scorgevo trenta palmi (poco più di sette metri) abbondanti (*gran*) dal collo in giù.

Secondo il Grabher "i paragoni di misure mirerebbero a dare maggiore concretezza" alla mole del gigante, mentre "in realtà la sminuiscono". Opportunamente tuttavia il Mattalia osserva: "La minuziosa precisione di Dante... nella quale va parzialmente perduta la misura fantastica che del gigante il lettore aveva ricevuto dai versi 20-31, ha un suo preciso significato: il Poeta intende mantenere il gigantesco nei limiti del ragionevolmente pensabile e immaginabile, entro i limiti, precisando, in cui è possibile immaginare una figura sufficientemente compatta e distinta nel suo insieme; e fuori dei quali, invece, l'immaginazione «abborra», abborracciata, tende a disperdersi". L'esigenza del razionale si impone con maggior urgenza a Dante nel momento in cui deve affrontare il tema delle forze e delle dimensioni smisurate che la tradizione attribuiva ai giganti.

67. «*Raphél may améch zabi almi*» cominciò a gridare la mostruosa (*fiera*) bocca, alla quale non si addicevano discorsi (*salmi*) più gradevoli.

70. E Virgilio, rivolgendosi a lui: «Spirito sciocco, accontentati del corno (*tienti col corno*), e sfogati con quello quando ti prende l'ira o un'altra passione!

73. Cerca intorno al tuo collo, e troverai la cinghia (*soga*) che lo tiene legato, o anima ottenebrata (*confusa*), e guardalo (*vedi lui*) come attraversa (*ti dogo*) il tuo petto possente».

76. Poi mi disse: «Da solo rivela chi egli sia: costui è Nembrot per il cui empio pensiero (*mal coto*) nel mondo non si usa più un unico linguaggio.

79. Lasciamolo stare e non parliamo inutilmente (*a vóto*); perché per lui ogni linguaggio è tale (così; cioè incomprendibile) come per altri è il suo, che

61. sì che la ripa, ch'era perizoma dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto di sopra, che di giungere alla chioma

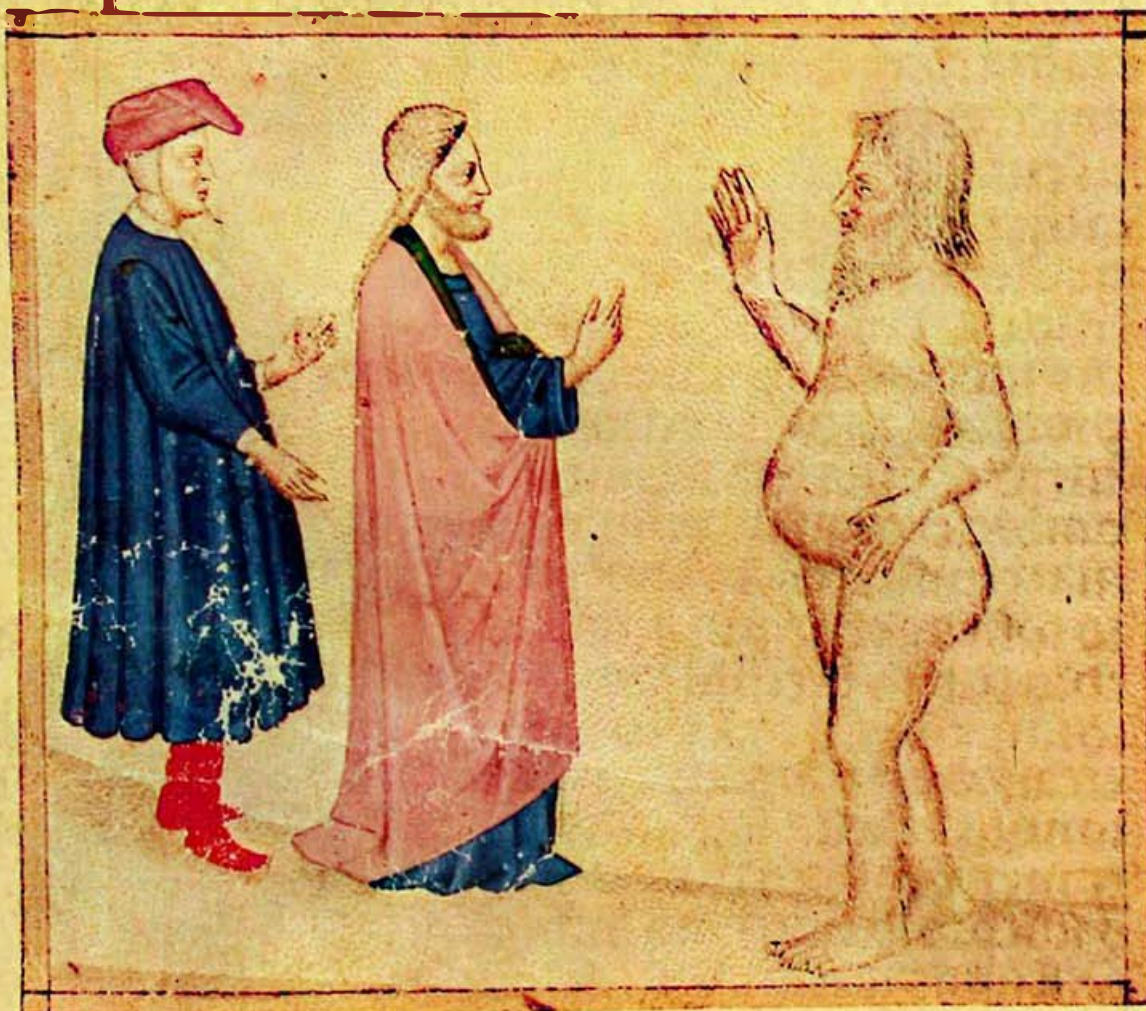
64. tre Frison s'averien dato mal vanto; però ch' i' ne vedea trenta gran palmi dal luogo in giù dov'uomo affibbia 'l manto.

67. «*Raphél may améch zabi almi*» cominciò a gridar la fiera bocca, cui non si convenian più dolci salmi.

70. E 'l duca mio ver lui: «Anima sciocca, tienti col corno, e con quel ti disfoga quand' ira o altra passion ti tocca!

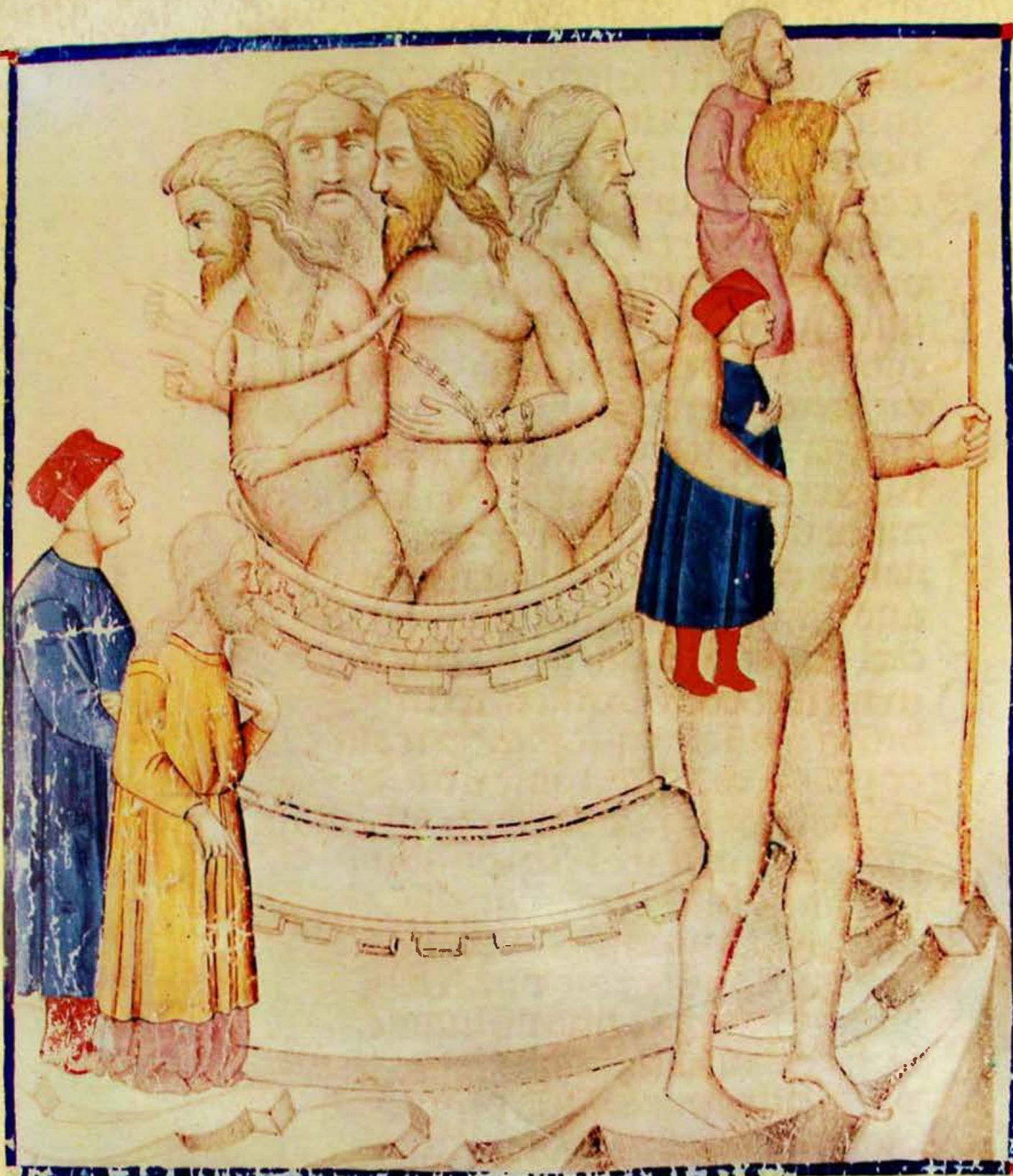
73. Cercati al collo, e troverai la soga che 'l tien legato, o anima confusa, e vedi lui che 'l gran petto ti dogo».

76. Poi disse a me: «Elli stesso s'accusa; questi è Nembròt per lo cui mal coto pur un linguaggio nel mondo non s'usa.



Dante e Virgilio con maestro Adamo.

La Commedia, Inferno. Min. giottesca - sec. XIV - (Venezia, Biblioteca Marciana - Ms. 276 Cl. IX - f. 22 r)



Dante e Virgilio
con i giganti del
pozzo centrale

La Commedia,
Inferno.
Min. giottesca -
secolo XIV -
(Venezia,
Biblioteca
Marciana -
Ms. 276 Cl. IX -
f. 23 r)

79 Lasciamlo stare e non parliamo a vòto;
ché così è a lui ciascun linguaggio
come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto».

82 Facemmo adunque più lungo viaggio,
volli a sinistra; ed al trar d'un balestro
trovammo l'altro assai più fero e maggio.

non è conosciuto da nessuno (*nullo*) ».

Nel libro della Genesi (X. 8-10; XI, 1-9) Nembrot, nipote di Cam e re di Babilonia, è detto "forte cacciatore"; di qui è venuta probabilmente a Dante l'idea di assegnargli il corno col quale esprime la sua rabbia e il suo dolore. La letteratura patristica considera Nembrot responsabile della costruzione della torre di Babele. Per questo Dante lo colloca, insieme con i titani che si ribellarono a Giove (veduto qui in quanto espressione dell'idea del divino), tra i guardiani del nono cerchio e gli fa pronunciare la frase incomprensibile del



85 A cinger lui qual che fosse 'l maestro,
non so io dir, ma el tenea soccinto
dinanzi l'altro e dietro il braccio destro

88 d'una catena che 'l tenea avvinto
dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto
si ravvolgea infino al giro quinto.

91 «Questo superbo volle essere sperto
di sua potenza contro al sommo Giove»
disse 'l mio duca, «ond'elli ha cotal merto.

94 Fialte ha nome, e fece le gran prove
quando i giganti fer paura a Dei:
le braccia ch'el menò, già mai non move».

97 E io a lui: «S'esser puote, io vorrei
che dello smisurato Briareo
esperienza avesser li occhi miei».

100 Ond'ei rispuose: «Tu vedrai Anteo
presso di qui, che parla ed è disciolto,
che ne porrà nel fondo d'ogni reo.

103 Quel che tu vuo' veder, più là è molto,
ed è legato e fatto come questo,
salvo che più feroce par nel volto».

106 Non fu tremoto già tanto rubesto,
che scotesse una torre così forte,
come Fialte a scuotersi fu presto.

verso 67. Questa espressione risulta dalla storpiatura di alcune parole ebraiche. In merito al suo significato ogni discussione appare superflua dal momento che Dante stesso ci avverte che la lingua che Nembrot parla non è conosciuta che da quest'anima confusa.

82. Percorremmo dunque un più lungo cammino, diretti verso sinistra: ed a un tiro (*trar*) di balestra incontrammo l'altro (gigante) molto più crudele nell'aspetto (*fero*) e più grande (*maggio*).

85. Chi fosse l'artefice (*maestro*) che lo legò (*a cinger lui*), non so dire, ma egli aveva piegato (*soccinto*) davanti il braccio sinistro (*l'altro*) e dietro il braccio destro.

88. per mezzo di una catena che lo teneva legato dal collo in giù, in modo che essa gli si avvolgeva intorno per cinque giri nella parte visibile del corpo (*n su lo scoperto*).

91. «Questo superbo volle sperimentare

(essere *sperito*) la sua forza contro l'altissimo Giove» disse Virgilio. «per cui ha una simile ricompensa (*merito*).

94. Il suo nome è Fialte, e mostrò la sua grande forza (*fece le gran prove*) al tempo in cui i giganti fecero paura agli dei: ora non muove più le braccia che egli mosse.»

Figlio di Nettuno, il titano Efialte (o Fialte) fu tra i più accaniti nemici degli dei. Gli antichi poeti gli attribuivano il tentativo di dare la scalata all'Olimpo sovrapponendo il monte Ossa al monte Pelio. Questa pazzesca impresa - che presenta evidenti analogie con il motivo della costruzione della torre di Babele - determinò l'inizio della guerra fra dei e titani, guerra che si combatté nella pianura di Flegra e nella quale lo stesso Giove, preso dal panico, perdette la propria olimpica, tradizionale maestà (cfr. canto XIV, versi 57-58). A proposito del verso 96 acutamente osserva il Sapegno: «La pausa, che isola il verso, sottolinea il contrasto fra quella superbia smisurata e folle del titano, e l'impotenza assoluta a cui l'ha ridotto l'inesorabile vendetta divina: il presente move, in antitesi con *menò*, dà risalto all'incolmabile diversità fra la dimensione umana e storica del tempo e quella divina, in cui presente ed eterno coincidono».

97. E io a lui: «Se fosse possibile, vorrei che i miei occhi vedessero (*esperienza avesser*) l'immane Briareo».

100. Per cui Virgilio rispose: «Tu vedrai

qui vicino (*presso di qui*) Anteo, che sa esprimersi e non è legato, il quale ci deporrà sul fondo dell'inferno (*nel fondo d'ogni reo*).

Anteo, figlio di Nettuno e della Terra, non appare incatenato come gli altri giganti perché non prese parte alla lotta contro gli dei. Viveva, secondo quanto narra Lucano (*Farsaglia* IV, 590 sgg.), in una grotta della Libia, e si cibava di leoni. Fu ucciso da Ercole dopo un iungo e difficile combattimento. Il gigante infatti riacquistava le sue forze ogni volta che toccava terra. L'eroe greco lo fece morire tenendolo a lungo sollevato in aria.

103. Quello che tu vuoi vedere, è molto più distante, ed è incatenato e ha la stessa corporatura di Fialte, tranne che appare più terribile nel volto».

A Briareo, definito "immenso" da Stazio (*Tebaide* II, 596), la tradizione aveva attribuito cento mani e cinquanta teste. Virgilio, descrivendo questo mostro (*Eneide* X, versi 565-568), «premette un *dicunt*, dicono, si dice: e Dante ha fermato questa riserva" (Mattioli). Il Sapegno mette in rilievo che, «riducendo Briareo a normale figura di uomo, seppure gigantesco». Dante ci fornisce l'esempio di «una mentalità razionalistica, tipicamente medievale, che s'applicava soltanto ai particolari più inverosimili del dato leggendario, anziché aggredirlo e rifiutarlo nella sua integrità».

106. Mai vi fu terremoto tanto violento (*ru-*

La maggiore esaltazione pittorica della prima cantica durante il secolo di Dante è costituita dall'affresco dei fratelli Nardo e Andrea Orcagna nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, di cui presentiamo la parte meglio conservata.



I giganti del pozzo centrale.

"Inferno" di Nardo e Andrea Orcagna (seconda metà del secolo XIV) - (particolare). (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella Strozzi)

109 Allor temett' io più che mai la morte,
e non v'era mestier più che la dotta,
s'io non avessi viste le ritorte.

112 Noi procedemmo più avanti assotta,
e venimmo ad Anteo, che ben cinque alle,
sanza la testa. uscì fuor della grotta.

115 «O tu che nella fortunata valle
che fece Scipion di gloria reda.
quand'Annibàl co' suoi diede le spalle.

118 recasti già mille leon per preda,
e che se fossi stato all'alta guerra
de' tuoi fratelli. ancor par che si creda

121 ch'avrebb' vinto i figli della terra;
mettine giù, e non ten vegna schifo.
dove Cocito la freddura serra.

124 Non ci fare ire a Tizio né a Tifo:
questi può dar di quel che qui si brama;
però ti china, e non torcer lo grifo.

127 Ancor ti può nel mondo render fama,
ch'el vive, e lunga vita ancor aspetta
se innanzi tempo Grazia a sè nol chiama».

130 Così disse 'l maestro; e quelli in fretta
le man distese. e prese il duca mio,
ond' Ercule senti già grande stretta.

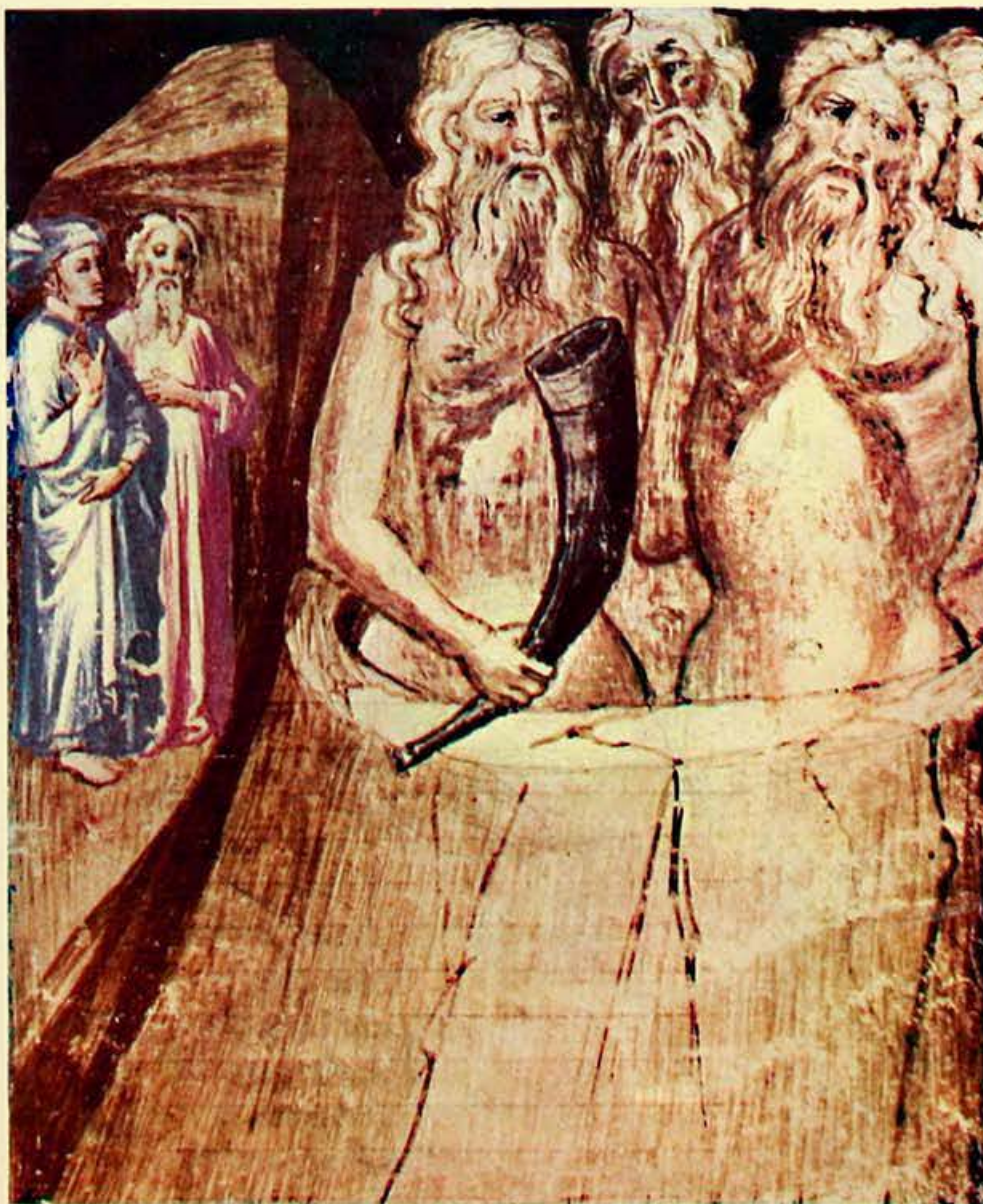
Inferno XXXI, 103-105
La Commedia, Inferno. Min. del sec.
XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 107 r)

besto), che scuotesse una torre con lo
stesso impeto con il quale fu pronto
(presfo) a scuotersi Fialte.

109. Allora più che mai ebbi paura della
morte, e non vi sarebbe stato bisogno
(mestier) d'altro oltre la paura (più che
la dotta) (perchè io morissi), se non
avessi veduto le catene (ritorte).

112. Allora proseguimmo nel nostro cam-
mino, e giungemmo presso Anteo, che
sovrastava la parete rocciosa (grotta)
di oltre sei metri (ben cinque alle), se
non si teneva conto della testa.

Alle: "alla - secondo l'Anonimo Flo-
rentino - è una misura in Fiandra...
ch'è intorno di braccia due e mezzo".
Il Poeta ci fornisce le misure del corpo
di Anteo con un procedimento analogo





Inferno XXXI, 135

La Commedia, Inferno. Min. del sec. XIV-XV.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 109 v)

a quello da lui usato per definire, nelle sue reali dimensioni, la grandezza di Nembrot: "invece di offrire la misura dell'insieme, Dante la sdoppia ponendo la necessità di una somma di due grandezze di per sé già eccezionali: l'effetto è la nozione visiva del gigantesco, ma (e questa è la funzione dell'indicazione numerica) contenuto nei limiti" (Matalia).

115. «O tu che nella fortunosa valle che fece Scipione erede di gloria, quando Annibale fu volto in fuga col suo esercito,
118. portasti un giorno (*già*) innumerevoli (*mille*) leoni catturati (*per preda*), e che se avessi preso parte alla grande (*alta*) guerra dei tuoi fratelli, ancora vi è chi potrebbe credere
121. che avrebbero vinto i giganti (*i figli della terra*), deponici, e non sdegnare di farlo (*non ten vegna schifo*), dove il freddo (*freddura*) congela (*serra*) le acque di Cocito.
124. Non ci fare andare né da Tizio né da Tifo (il primo di questi due giganti fu fulminato da Apollo per aver tentato di sedurre Latona, il secondo da Giove): il mio compagno (*questi*) può darti ciò che nell'inferno (*qui*) è desiderato (*la fama tra i vivi*); perciò (*però*) abbassati (*ti china*), e non volgere altrove il viso (*torcer lo grifo*).
127. Egli ti può ancora dare (*render*) gloria nel mondo, poiché egli vive, e attende ancora di vivere a lungo se la grazia divina non lo chiama a sé prima del tempo.»

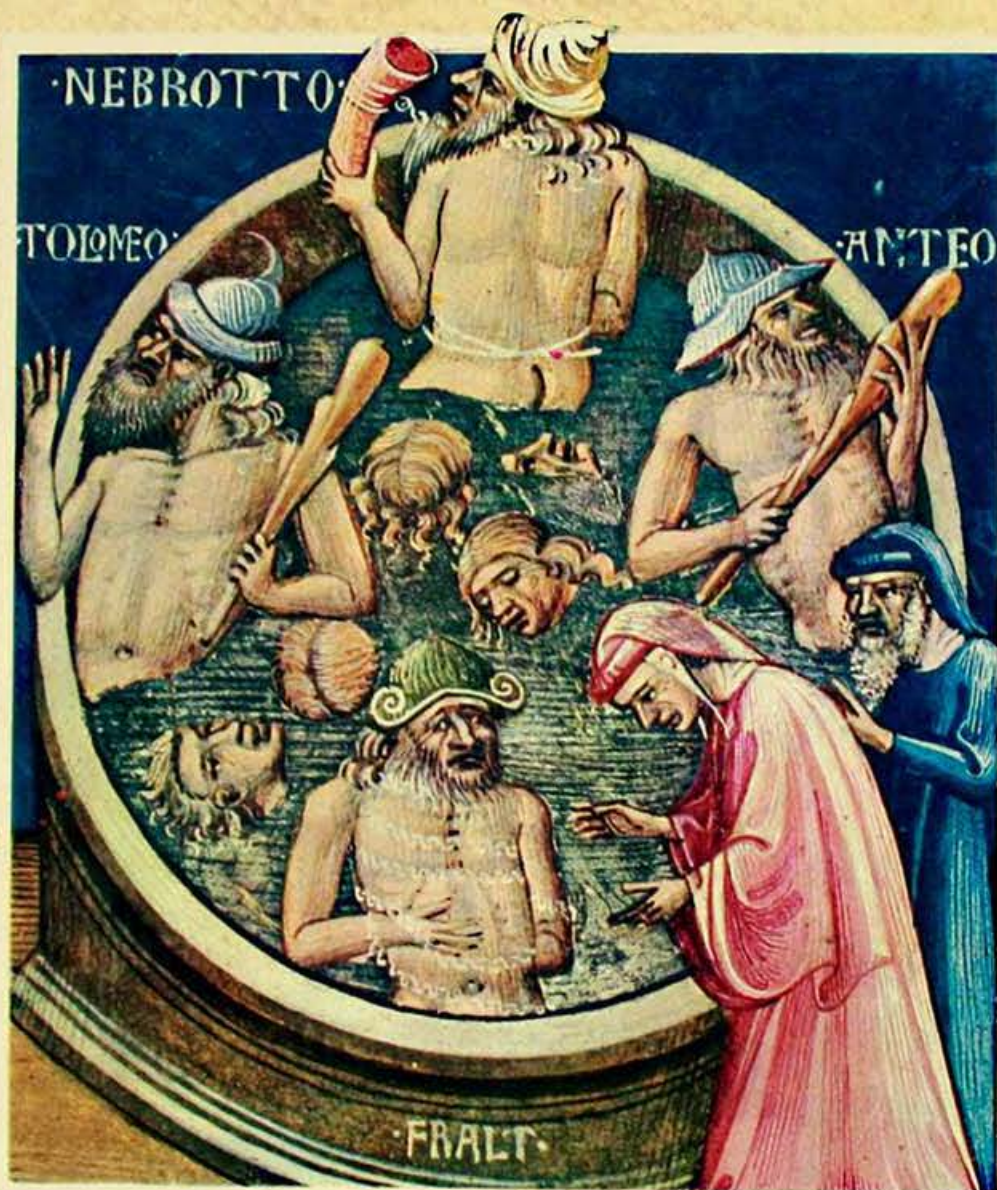
La preghiera che Virgilio rivolge ad Anteo "rivela indirettamente - scrive il Grabher - il carattere di questo e degli altri giganti, toccando ciò che può stimolare il loro animo: la superbia della forza e l'ombrosa velleità della fama". Si insinua, nelle parole del poeta latino, una sottile ironia (*ancor par che si creda...*), ma, accanto e al di là di questa ironia, il suo discorso ha un respiro ampio e solenne. Per il solo fatto di essere vissuto nella valle che vide il trionfo di Scipione, nel 202 a. C. a Zama, sulle milizie cartaginesi di Annibale, Anteo appare a Dante più nobile dei suoi compagni, più degno di essere elogiato, partecipe, *sta pure* in modo oscuro ed indiretto, del compiersi provvidenziale di un grande disegno storico.

130. Così parlò Virgilio; e Anteo (*quelli*) stese sollecito (*in fretta*) le mani, di cui Ercole aveva sentito una volta la stretta poderosa, e afferrò la mia guida.

133. Virgilio, quando si senti afferrare, mi disse: «Avvicinati, così che io possa prenderti»; poi fece in modo che egli ed io formassimo un solo fascio.
136. Come appare la Garisenda (la minore delle due famose torri di Bologna)

quando la si guarda (*a riguardar*) dalla parte in cui è inclinata, allorché una nuvola passa (*vada*) sopra ad essa, in direzione contraria alla sua pendenza (*si, che ella incontro penda*: sembra allora che la nuvola sia ferma e la torre stia per piombare a terra),

139. così apparve Anteo a me che facevo attenzione per vederlo nell'atto del suo piegarsi, e fu un momento tale (*e fu tal ora*) che avrei voluto andare per un'altra strada.
142. Ma dolcemente ci depose (*sposò*) sul fondo che imprigiona (*divora*) Lucifero e Giuda; né, così chinato, li indugiò,
145. ma si levò diritto come in una nave l'albero.



La similitudine della Garisenda - nella quale la limpida osservazione di un dato reale si congiunge ad un senso allucinante di incubo - ripropone, in termini di movimento e di miracolo, l'immagine delle torri che aveva fin qui definito staticamente, come masse minacciose ma immote, i giganti. Il carattere miracoloso della discesa dei due poeti dall'argine estremo dell'ottavo cerchio sul fondo del nono è espresso con particolare rilievo - attraverso un'avversativa e la netta contrapposizione, tonale e ritmica, dei due emistichi - dal verso 142. Il sovranaturale si dispiega poi grandiosamente ai nostri occhi nell'immagine conclusiva del canto, analoga a quella che pone fine alla discesa di Gerione.

I giganti del pozzo centrale in una miniatura fiorentina della metà del secolo XIV. (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 74 - f. 92r)

- 133 Virgilio, quando prender si sentio,
disse a me: «Fatti qua, si ch' io ti prenda»;
poi fece sì ch'un fascio era egli e io.

- 139 tal parve Anteo a me che stava a bada
di vederlo chinare, e fu tal ora
ch' i' avrei voluto ir per altra strada.

- 136 Qual pare a riguardar la Garisenda
sotto 'l chinato, quando un nuvol vada
sovr'essa sì, che ella incontro penda;

- 142 Ma lievemente al fondo che divora
Lucifero con Giuda, ci sposò;
né, sì chinato, li fece dimora,

- 145 e come albero in nave si levò.



nferno, Canto XXXII

Nella prima zona del nono cerchio (la Caina), confitti nel ghiaccio fino al collo si trovano i traditori dei congiunti. Due di essi appaiono a tal punto vicini che i loro capelli si confondono: sono i fratelli Napoleone ed Alessandro degli Alberti che l'odio di parte e motivi d'interesse inimicarono a tal punto da portarli ad uccidersi l'un l'altro.

Nella seconda zona, detta Antenora, nella quale sono puniti i traditori della patria, Dante colpisce col piede una delle teste che emergono dalla superficie ghiacciata. Il dannato chiede con asprezza il motivo di tanta crudeltà: « Se non lo fai a ragion veduta, al fine di accrescere la punizione inflittami a causa di Montaperti, perché inferisci contro di me? » A tali parole Dante domanda al peccatore di rivelargli il suo nome e gli promette, in cambio, fama tra i vivi. Ma è desiderio del traditore proprio quello di non essere ricordato, per cui intima duramente al Poeta di non importunarlo. Dante allora, afferratolo per i capelli, gliene strappa diverse ciocche, senza che per questo il dannato acconsenta a dichiarare il proprio nome. È un suo compagno di pena che appaga il desiderio del pellegrino: il traditore è Bocca degli Abati, colui che a Montaperti recise con un colpo di spada la mano del portainsegna della cavalleria fiorentina.

Allontanatisi da Bocca, i poeti scorgono due dannati confitti in una medesima buca, in modo che la testa di uno sovrasta, come cappello, quella dell'altro. A colui che rode, come per fame, il cranio del suo compagno di pena, Dante rivolge la preghiera di manifestare la causa di un accanimento così disumano, promettendo che, tornato nel mondo dei vivi, rivelerà il misfatto resosi a tal punto meritevole di odio.

INTRODUZIONE CRITICA

Oltre che nell'alto e nel medio inferno, neppure in Malebolge la ferma adesione dell'animo di Dante alla misura della giustizia divina era mai andata disgiunta da una sorta di dolente, ammirato stupore per i traguardi che la natura umana aveva saputo talvolta raggiungere in sfere in cui si era, peccaminosamente, proposta come autonoma ed autosufficiente. Anche le più abiette fra le anime del cerchio ottavo risultano poeticamente vive proprio in virtù del fatto che la condanna non le livella in una indifferenziata negatività, ma fa brillare in ciascuna di esse, diversamente riflesso, il rimpianto per una gerarchia di valori alla quale non è loro più consentito tendere. Tale rimpianto - tanto più acuto, quanto più viva è nel peccatore la coscienza della propria colpa - rende dolorosamente problematiche, pur nella fermezza dell'insegnamento che da esse ci viene, le apparizioni di questi esseri sottratti, nell'immutabilità di un presente infinito, alla possibilità di riscattare i loro errori. Come ha ben veduto il Montanari, essendo vive le figure dell'inferno "in forza della tensione spirituale che sorge dalla intuizione teologica del contrasto tra la magnificenza naturale e la sua insufficienza alla salvezza eterna", la poesia della prima cantica "nasce non da una tranquilla esposizione catechetica, ma... dall'accettazione di un dramma che resta teoreticamente irrisolto quando sia accettato non dal punto di vista universale, ma dal punto di vista della concreta individuata persona umana".

In presenza dei traditori la disponibilità dell'animo di Dante ad accogliere nella loro complessità angosciata le voci dell'umano errore - riconoscendo in ciascuna di esse se non altro un tremito di inespressa verità, un accento di sincero dolore per il male compiuto, un fugace ridestarsi della coscienza immersa nelle tenebre - appare notevolmente e, fin dai primi versi del canto XXXII, programmaticamente, limitata. L'attenzione volta al dato espressivo in quanto tale - considerato nella sua astratta tecnicità (*s'io avessi le rime aspre e chioce*) - preannuncia infatti il totale, freddo distacco del Poeta di fronte alla sofferenza di queste anime. Tale attenzione viene esplicitamente manifestata nel proposito di trovare termini che si addicano al *tristo buco*, sul quale - assunto a simbolo di insensibilità ai valori morali - grava il peso di tutta la materia del mondo. Le *rocce* che su di esso *pontano* prefigurano la durezza del vincolo che lega le anime dei traditori al loro peccato, la loro irriducibilità al rimorso, alla dialettica che definisce lo spirito in quanto superamento del già compiuto - perché necessariamente imperfetto - in quanto insaziato protendersi verso una perfezione che non è attuale (proiettata nel futuro dai vivi, in un passato che avrebbe potuto

essere diverso dai dannati).

Fino all'ultima bolgia dell'ottavo cerchio la condanna espressa dal Poeta nei confronti dei peccatori - ove non si ampliava in una dolorosa considerazione dei motivi che conducono l'uomo a peccare - si era manifestata in motti recisi dai quali emergeva una presa di posizione morale, una prontezza di reagire dell'intelletto volto al bene contro le insidie dell'intelletto sviato. Basti pensare alla conclusione che Dante sa trarre, con il rigore di una deduzione sillogistica, dalla dolorosa presentazione che di sé fa Mosca dei Lamberti; *e morte di tua schiatta* rappresenta il colpo di grazia che degrada - senza peraltro privarla di una sua tragica statura - questo personaggio da essere capace di esprimersi ad essere chiuso alla parola e alla ragione, a *persona trista e matta*. Ma i traditori per Dante rappresentano - a differenza dei dannati dei cerchi superiori - l'assoluta identificazione della persona viva con la categoria del peccato, la chiusura completa dell'«io» nell'isolamento dai suoi simili, nel ripudio delle leggi che emanano da Dio. Con essi nessun dialogo - nemmeno se condotto sul tono di un'aspra requisitoria, di un'impetosa polemica - risulta plausibile: dove ogni residuo di coscienza appare sommerso in una inoperante negazione, in una fedeltà al male compiuto che non ha più nulla di umano, ogni forma di intelligente proposizione di valori, ogni senso delle sfumature vengono da parte del Poeta deliberatamente abbandonati. Alla battuta recisa che nettamente definiva, in termini di opposizione etica ed intellettuale, gli scontri verbali del Poeta con le anime usate a malizia di Malebolge, subentra nel nono cerchio, sia da parte di Dante che dei suoi antagonisti, il gesto impulsivo, la carica d'odio incurante di legittimarsi esplicitamente sul piano della ragione. Dante dà per scontato che i traditori meritano solo quest'odio, non l'analisi dei motivi che li indussero a tradire, non il risveglio - doloroso ma nobilitante - in essi, della coscienza. Tale è il significato dell'episodio che con maggior forza s'impone alla nostra attenzione nel canto XXXII (quello di Bocca degli Abati), tale è anche il significato della scelta lessicale e stilistica dal Poeta operata in questo canto. Alla pittura di anime che il rimorso implacabilmente devasta, alla presentazione di situazioni incentrate su una problematica etica fortemente individualizzata, si sostituisce qui un atto d'accusa che coinvolge i traditori considerati, nel loro insieme, assai più come classe degradata (*plebe*) che come individui in grado di giustificare - sia pure con argomenti fallaci o capziosi - le loro azioni, un'ironia spesso ed opaca (*passeggiando tra le teste*), una crudeltà allucinante e fredda (il "cozzo" di Napoleone ed Alessandro degli Alberti, paragonati nella loro immobilità a "spranghe", nel loro destarsi al movimento a *becchi*), in cui l'*animus* comico e realistico di Dante trova le sue espressioni più impenetrabili e dure.



Inferno XXXII, 7-9
La Commedia, Inferno.
Mn. fiorentina -
seconda metà del
sec. XIV - (Parigi,
Biblioteca Nazionale -
Ms. It. 74 - f. 1 v)

Canto XXXII

1. Se i miei versi fossero aspri e striduli
(s'io avessi le rime aspre e chioce),
In misura adeguata al malvagio cerchio
(il nono) sopra il quale premono tutte
le altre rocce,
4. io esprimerei più compiutamente la so-
stanza del mio pensiero (di mio con-
cetto il suco); ma dal momento che
non dispongo di tali versi (ma perch'io
non l'abbo), non senza timore mi ac-
cingo (mi conduco) a parlare;
7. poiché non è un'impresa da prendere
alla leggera (a gabbo) descrivere il
centro di tutto l'universo (nel sistema
tolemaico il centro della terra coincide
con il centro dell'universo; esso, nel
mondo immaginato da Dante, è occu-
pato da Lucifero, che si trova nel pun-
to centrale del nono cerchio), né tale
da essere espressa da una lingua in-
fantile (che chiami mamma o babbo):

- 1 S'io avessi le rime aspre e chioce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
- 4 io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non senza tema a dicer mi conduco;
- 7 ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo:

10. ma soccorrano il mio poetare le Muse
che aiutarono Anfione a cingere Tebe
di mura, in modo che le mie parole
non si allontanino dalla realtà (dei
fatti da me veduti).

Accingendosi a descrivere il cerchio dei traditori (i fraudolenti contro chi si fida) il Poeta si pone il problema dei mezzi espressivi di cui dispone. Potrà il volgare, la lingua parlata da tutti, rendere in modo efficace l'orrore che si cela nel più crudele e turpe di tutti i peccati, la fredda, disumana ferocia che contraddistingue il tradimento?

"Dante avverte la difficoltà di rappresentare al vivo tanto gravame di colpa, tanto sgomento di pena: è l'ultima e forse la più aspra fatica, che egli ha da superare prima di lasciar l'inferno. Sta bene il ghiaccio, per contrappasso al gelido batter di quei cuori crudeli su nel mondo, non mai avvivati da un palpito di amore; sta bene il silenzio, come indice di un dolore cupo e senza fine, così desolato e disperato da non potersi più nemmeno tradurre in parole, in lamenti, in grida; sta bene l'immobilità, che è la prova più evidente e più sconcertante della impotenza assoluta del dannato, della sovrana potenza di Dio. Ma l'uniformità del ghiaccio, il silenzio, la immobilità non fanno che accrescere la difficoltà già così grande di dover rappresentare, con parole ancor più vive e più varie delle vivissime e svariatissime usate fin qui per rappresentare la progressiva gravità delle altre colpe, il progressivo orrore delle altre pene." (Chiari)

L'invocazione alle Muse consegue naturalmente dall'asserita incapacità di affrontare con mezzi altrove sufficienti e riducibili al parlare comune il tema spaventoso della pena dei traditori e della colpa che a tale pena li ha condannati. Inoltre il ricordo di Anfione, il mitico fondatore di Tebe, al suono della cui cetra i macigni del monte Citerone, scesi a valle, si disposero gli uni sugli altri formando le mura della città, "pare particolarmente adatto non solo perché accenna ad un fatto grandioso, ma anche perché per Dante, come per Anfione si tratta di dare l'ultima mano ad un solenne edificio [la prima cantica]" (Chiari).

13. O anime più delle altre sciagurate (oh sopra tutte mal creata plebe) che state nel luogo del quale è arduo parlare, meglio per voi se nel mondo (qui) foste state pecore o capre (zebe)!
16. Non appena fummo in fondo al buio pozzo assai più in basso dei piedi del gigante (poiché la superficie ghiacciata di Cocito è inclinata verso il suo centro e Anteo ha deposto i due pellegrini ad una certa distanza da sé, questi si

10. ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe.
sì che dal fatto il dir non sia diverso.

13. Oh sopra tutte mal creata plebe
che stai nel luogo onde parlare è duro,
mei foste state qui pecore o zebel

16. Come noi fummo giù nel pozzo scuro
sotto i piè del gigante assai più bassi,
e io mirava ancora all'alto muro,

19. dicere udimmi: «Guarda come passi;
va sì, che tu non calchi con le piante
le teste de' fratei miseri lassi».



Inferno XXXII, 10

Da "Poëmata" di Convevole da Prato:
le figure delle Muse. Min. toscana -
a. 1335-1340. (Londra, British Museum -
Ms. Royal 6. E. IX - f. 29 v; f. 30 r; f. 30 v)



22 Per ch' io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago, che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembiante.

25 Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,
nè Tanai là sotto il freddo cielo,

28 com'era quivi; che se Tambernichii
vi fosse su caduto, o Pietrapana,
non avria pur dall'orso fatto cricchii.

trovano in un luogo più basso di quello
ove il gigante poggia i piedi), e io guar-
davo ancora l'alta parete (del pozzo).

19. udii dirmi: «Fai attenzione a come
cammini; avanza in modo da non cal-
pestare con i piedi (con le piante) le
teste degli infelici fratelli doloranti (di
noi, che fummo uomini come te, e quin-
di siamo tuoi fratelli) ».

22. Perciò mi volsi, e vidi stendersi da-
vanti a me e sotto i miei piedi un lago
che sembrava (avea... sembiante) di
vetro e non d'acqua.

25. Il Danubio in Austria (la Danoia in
Osterlicchi), o il Don (Tanai) sotto il
freddo cielo boreale non formano du-
rante l'inverno una crosta di ghiaccio
così spessa (si grosso velo), sullo scor-
rere delle loro acque,

28. come quella che si trovava in quel po-
sto: infatti se il monte Tambura (Tam-
bernichii), o la Pania della Croce (due
montagne delle Alpi Apuane) vi fos-
sero caduti sopra, non avrebbe scric-
chiolato (fatto cricchii) nemmeno dalla
parte del margine (dove lo spessore del
ghiaccio è minore).

Il cupo paesaggio, reso più desolato



dall'espressione indeterminata *là sotto il freddo cielo* (nessuno spazio viene in essa circoscritto, come accadeva per *Osterlicchi*; le acque del Don si irrigidiscono in uno spazio sconfinato, del quale il solo cielo invernale può riprodurre la monotona, angosciata sterilità), e gli immani cataclismi geologici, evocati nelle terzine 25 e 28, sono stati giudicati da alcuni critici (Momigliano, Chiari) più come una prova di abilità nell'uso delle *rime aspre e chiocce* che come poesia. Questi critici sono stati sfavorevolmente impressionati dall'uso della rima, volutamente disarmonica e scostante, in « icchi » ("una bizzarria puerile che impoverisce lo spettacolo", secondo il Momigliano). Con assai maggior finezza commenta questo passo il Grabher: "ecco allora quel Dante, che in una biblica invocazione vorrebbe far muovere *la Capraia e la Gorgona* [canto XXXIII, verso 82], ricorrere anche qui ad un'immagine gigantesca per cui vediamo intere montagne ipoteticamente lanciate su quella incrollabile ghiaccia che - si noti il contrasto tra tanto sforzo di natura e l'infinitesimo effetto - non avrebbe fatto sentire il minimo scricchiolio della minima incrinatura".

31. E come la rana sta a gracidare col muso fuori dell'acqua, nel periodo estivo, quando la contadina sogna spesso di raccogliere il grano.
34. allo stesso modo, livide, le ombre dei dannati erano confitte nel ghiaccio fino al punto nel quale la vergogna si manifesta (solo il viso sporgeva cioè dalla superficie ghiacciata), emettendo, col battere dei denti, un suono simile a quello prodotto dalle cicogne.

Secondo il Mattalia la scelta del termine *vergogna* è, nel verso 34, intenzionale e "sottintende idea di negazione: poiché il rosso è anche il colore dell'amore, oltre che della *vergogna*, e né l'uno né l'altro sentimento è pensabile come esistente nell'animo di un uomo capace di tradire un congiunto, reato spiegabile e concepibile solo colla più gelida *obduratio cordis*, il cul espiatorio equivalente è il ghiaccio in cui i dannati stanno confitti". Per quel che riguarda il paragone della rana esso - scrive il Grabher - "secondo il valore che Dante conferisce a simili richiami animaleschi... riflette sulla degradazione di questi peccatori un particolare senso di miseria, in cui un lampo di grottesco è subito raffrenato e soverchiato da tocchi di



Inferno XXXII, 41-42

La Commedia, Inferno. Min. fiorentina - sec. XIV -
(Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. Palat. 313 - f. 74 v)

Inferno XXXII, 125-126

La Commedia, Inferno. Min. fiorentina - sec. XIV -
(Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. Palat. 313 - f. 77 r)



- 31 E come a gradir si sta la rana
col muso fuor dell'acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana;
- 34 livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti nella ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna.
- 37 Ognuna in giù tenea volta la faccia:
da bocca il freddo, e dalli occhi il cor tristo
tra lor testimonianza si procaccia.
- 40 Quand' io m'ebbi dintorno alquanto visto,
volsimi a' piedi, e vidi due sì stretti,
che 'l pel del capo avieno insieme misto.
- 43 «Ditemi, voi che sì strignete i petti,»
diss' io, «chi siete?» E quei piegaro i colli;
e poi ch'ebber li visi a me eretti,
- 46 li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
gocciar su per le labbra, e 'l gelo strinse
le lagrime tra essi e riserrolli.
- 49 Con legno legno spranga mai non cinse
forte così; ond'ei come due becchi
cozzaro insieme, tanta ira li vinse.
- 52 E un ch'avea perduti ambo li orecchi
per la freddura, pur col viso in giù,
disse: «Perché cotanto in noi ti specchi?

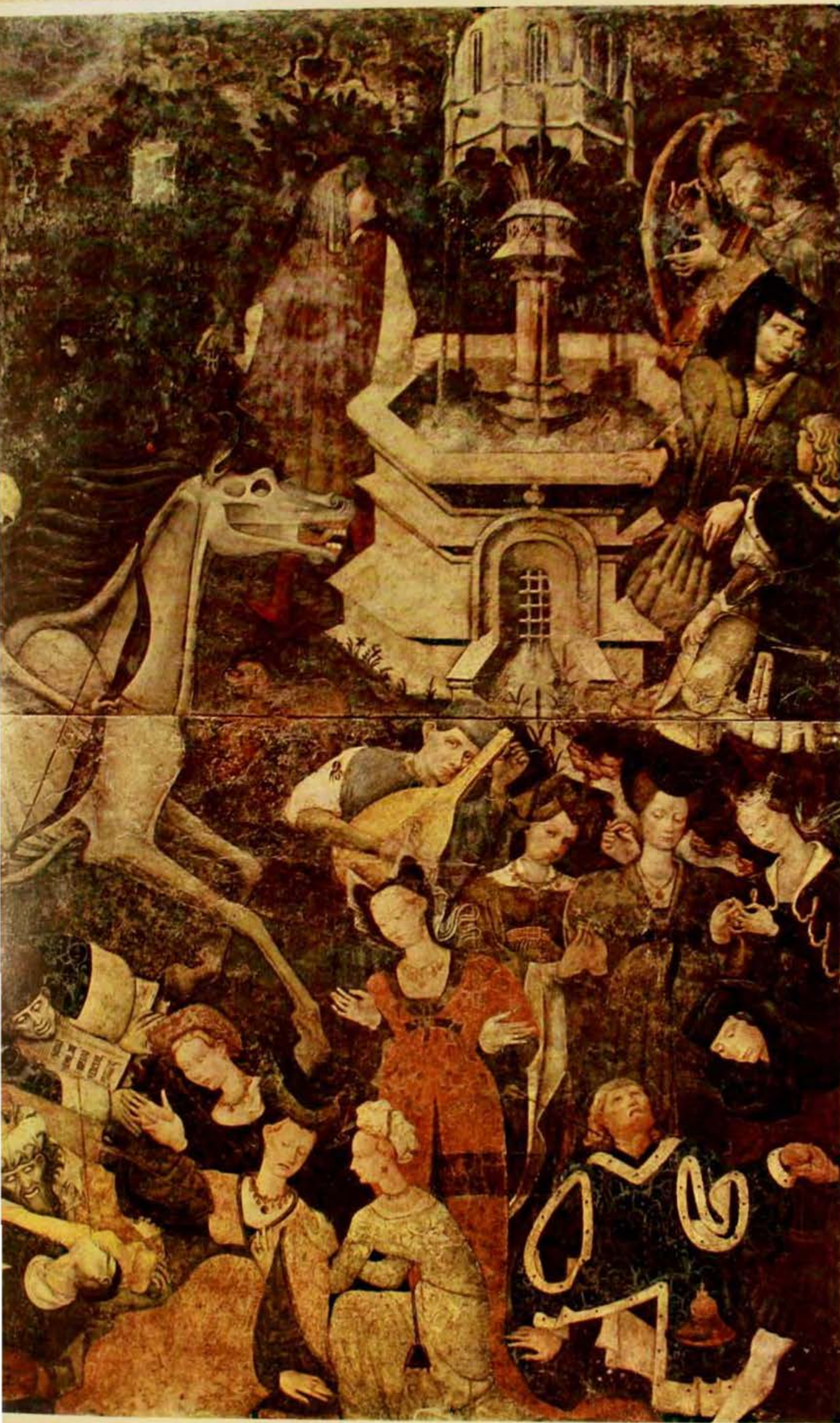
squallida tristezza: *livide... dolenti*; e quei denti che il freddo fa battere in perpetuo".

37. Ognuna teneva il volto abbassato: in loro il freddo è attestato dalla bocca (attraverso il battere dei denti), e il dolore (*il cor tristo*) dagli occhi (attraverso le lagrime).
40. Dopo essermi alquanto guardato intorno, rivolsi lo sguardo ai miei piedi, e vidi due così vicini, che avevano i capelli mescolati insieme.
43. «Ditemi, voi che così strettamente siete abbracciati», dissi, «chi siete?» E quelli alzarono la testa (*piegaro i colli*); e dopo che ebbero levato lo sguardo (*li visi*) verso di me.
46. i loro occhi, che prima erano bagnati dalle lagrime soltanto all'interno (*ch'eran pria pur dentro molli*), le lasciarono cadere fino alle labbra, e il gelo le trasformò in ghiaccio fra loro e li strinse l'uno all'altro (*riserrolli*).
49. Una spranga di ferro non tenne mai così fortemente unito un pezzo di legno ad un altro pezzo di legno: per cui essi come due arieti cozzarono l'uno contro l'altro, tanta fu l'ira che li sopraffecce.
- Come altrove, anche qui la pena dei peccatori viene presentata attraverso un'immagine tratta dal mondo delle attività manuali, nelle quali più evidentemente si manifesta la signoria che l'uomo acquista sulla natura attraverso il lavoro. I dannati vengono in tal modo degradati a strumenti, a oggetti privi di anima e di volontà. In particolare l'immagine del verso 49, "che pone in tutta luce la rapidità ed imprevedibilità del fatto, e la forza di questo legame, di questa *spranga*, è puramente fisica, ma ben vale a rendere ragione dell'impotenza e dell'odio rabbioso che spinge i due a cozzare insieme, nello sforzo per liberarsi, come due caproni, cioè battendo insieme le teste. Anche questa scena... che esclude anche l'ironia frequente in altri episodi, come esclude ogni senso di pietà, è nel clima di questo canto, di furore e di odio" (Gallardo).
52. Ed uno di loro che a causa del freddo aveva perduto entrambi gli orecchi, continuando a tenere il viso abbassato (*pur col viso in giù*), disse: «Perché ci fissi tanto intensamente (*perché cotanto in noi ti specchi*)?



L'iconografia della morte costituì nel Medioevo un ciclo completo con quella della "Leggenda dei tre vivi e dei tre morti", della "Danza macabra" e spesso del "Giudizio Universale", finché si sviluppò e continuò a lungo nel "Trionfo della Morte". Uno dei migliori esempi è offerto da questo affresco della metà del sec. XV.





L'immagine irruente della Morte
passa inutilmente invocata dagli
infelici e dai vecchi, saettando
i giovani e i ricchi che suonano e
danzano, dopo avere già colpito
pontefici, vescovi, frati,
principi e sultani.

"Trionfo della Morte" attribuito
a ignoto pittore spagnolo.
(Palermo, Palazzo del
Municipio - Sala delle Lapidi)

Dante e Virgilio davanti ai
giganti del pozzo centrale.

La Commedia, Inferno. Min. napoletana -
sec. XIV - (Holkham Hall, Lord Leicester
Library - Ms. Holkham 514 - f. 48 v)

solo colpo di lancia: non Focaccia: non
costui che m' ostruisce

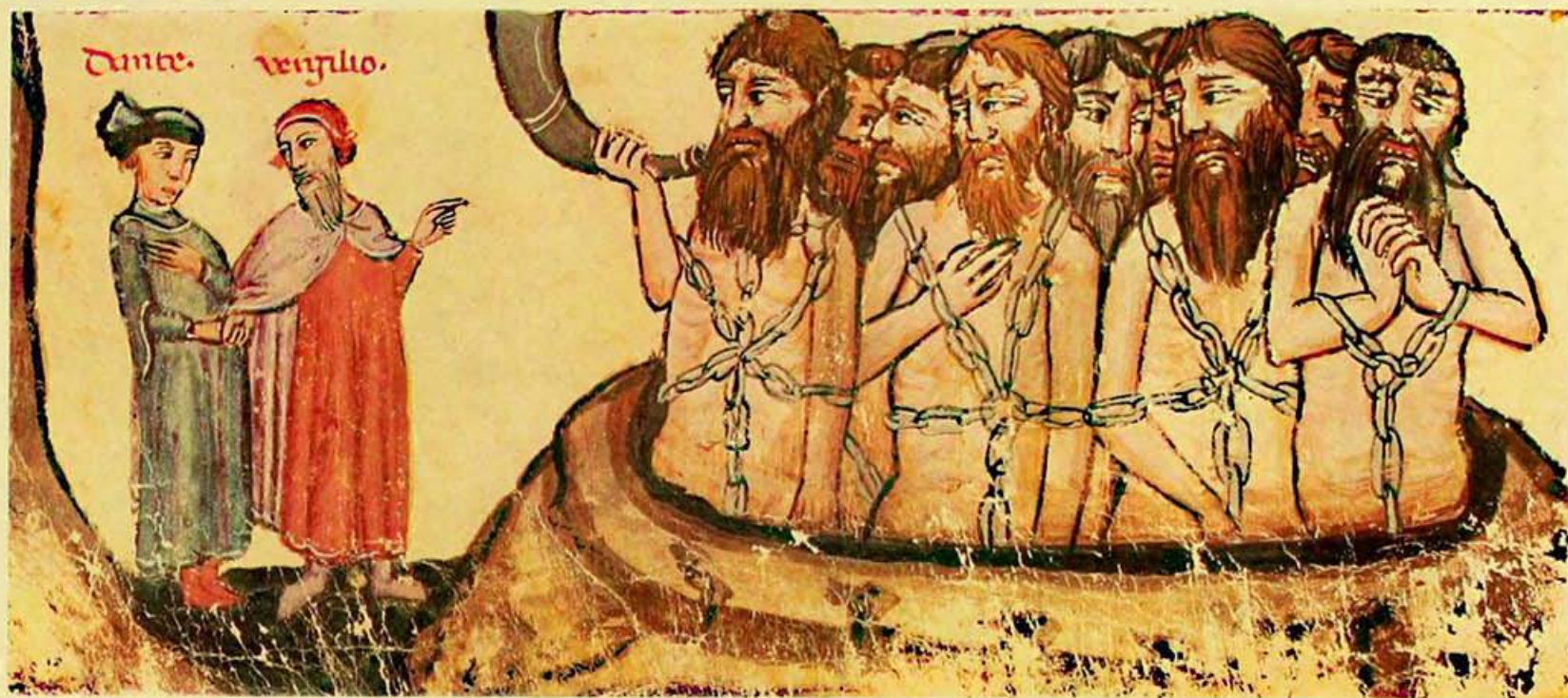
64. la vista con la sua testa, in modo che
io non riesco a vedere più in là, ed ebbe
nome Sassolo Mascheroni: se sei to-
scano, sai bene ormai di chi parlo.

Quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra
è un personaggio del ciclo di leggende
medievali noto come il ciclo di re Artù.

Mordret, figlio (o nipote) di Artù, il
quale avendo tentato di uccidere il re,
fu da costui trafitto con la lancia "e al
trarre della lancia il sole passò per la
fedita, sì che ivi si ruppe l'ombra del
corpo" (Anonimo Fiorentino).

Focaccia è il soprannome del pistoiese
di parte bianca Vanni dei Cancellieri,
reo di aver ucciso proditoriamente il
cugino Detto dei Cancellieri.

Il fiorentino Sassolo Mascheroni uccise,



55. Se vuoi apprendere chi sono questi
due, sappi che la valle attraverso la
quale scende il fiume Bisenzio appar-
tenne al loro padre Alberto ed a loro.

I due dannati che hanno cozzato l'uno
contro l'altro come due becchi sono
Alessandro e Napoleone, figli di Alber-
to degli Alberti dei conti di Mangona,
proprietari di diversi castelli nella Val
di Sieve e nella Val di Bisenzio. Guel-
fo il primo e ghibellino il secondo, ve-
nuti a dissidio anche per motivi di
interesse, si uccisero l'un l'altro tra il
1282 e il 1286.

58. Furono generati da una medesima ma-
dre: e potrai cercare per tutta la Caina,
senza trovare un dannato più merite-
vole di essere confitto nel ghiaccio (*in
gelatina*);

La Caina è la prima delle quattro se-
zioni circolari in cui è diviso il nono
cerchio. Prende nome da Caino, che
uccise il fratello Abele; in essa sono
puniti i traditori dei parenti.

61. non colui del quale, per mano di Artù,
il petto e l'ombra furono trafitti da un

- 55 Se vuoi saper chi son cotesti due,
la valle onde Bisenzio si dichina
del padre loro Alberto e di lor fue.

- 58 D'un corpo usciro; e tutta la Caina
potrai cercare, e non troverai ombra
degnà più d'esser fitta in gelatina;

- 61 non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra
con esso un colpo per la man d'Artù;
non Focaccia; non questi che m' ingombra

- 64 col capo sì, ch' i' non veggio oltre più,
e fu nomato Sassol Mascheroni:
se tosco se', ben sai omai chi fu.

secondo quanto narra l'Anonimo Fiorentino, un suo cugino in giovane età, per impadronirsi delle ricchezze che costui aveva ereditato.

67. E perché tu non mi faccia più oltre parlare, sappi che fui Camicione dei Pazzi; e aspetto Carlino che mi faccia apparire meno colpevole (mi scagioni) ».

Alberto Camicione dei Pazzi di Val-

darno si trova fra i traditori per aver ucciso, al fine di impossessarsi di alcune fortezze che aveva con lui in comune, un suo congiunto. Egli preannuncia la condanna nel nono cerchio di Carlino dei Pazzi di Valdarno, reo di un tradimento assai più infamante del suo: nel 1302 infatti Carlino dei Pazzi cedette ai Neri di Firenze il castello di Piantravigne, nel quale molti esuli Bianchi avevano trovato ospitalità.

70. Poi vidi un'infinità di volti resi paonazzi (cagnazzi) dal freddo: per cui sento un brivido (mi vien riprezzo), e lo sentirò sempre, al pensiero degli stagni ghiacciati (de' gelati guazzi).

73. E mentre avanzavamo in direzione del centro (della terra e dell'universo) verso il quale ogni peso converge (ogni gravezza si rauna), e io tremavo nella gelida ombra (rezzo) eterna,

76. se lo feci deliberatamente (se voler fu) o per volontà di Dio (o destino) o per caso (o fortuna), non so; ma, mentre passeggiavo fra le teste, colpì violentemente col piede una di queste nel volto.

- 67 E perché non mi metti in più sermoni,
sappi ch'io fu' il Camicion de' Pazzi;
e aspetto Carlin che mi scagioni».
- 70 Poscia vid' io mille visi cagnazzi
fatti per freddo; onde mi vien riprezzo,
e verrà sempre, de' gelati guazzi.
- 73 E mentre ch'andavamo inver lo mezzo
al quale ogni gravezza si rauna,
e io tremava nell'eterno rezzo;
- 76 se voler fu o destino o fortuna,
non so; ma, passeggiando tra le teste,
forte percossi il piè nel viso ad una.

Dante rivela qui per la prima volta - nota giustamente il Gallardo - "il deliberato proposito suo di offendere un dannato... Dimenticata appare qui la pietà, o perplessità, che accompagna spesso l'assenso di Dante alla durezza della giustizia divina".

Il Sapegno rileva come l'episodio che qui inizia sia "tra le pagine più sconcertanti di tutto il poema, non tanto perché il Poeta vi lasci trasparire un fondo istintivo, come si dice, di medievale ferocia, quanto perché in nessun luogo forse, come qui, egli sottolinea con maggior energia quella coincidenza piena fra la sua « vendetta » e il suo personale senso della giustizia e la terribil arte della vindice giustizia divina".

Dante e Virgilio nella zona dell'Antenora.
La Commedia, Inferno. Min. napoletana -
sec. XIV - (Holkham Hall, Lord Leicester
Library - Ms. Holkham 514 - f. 50 v)



79. Piangendo mi rimproverò: «Perché mi percuoti? se tu non vieni ad accrescere la punizione assegnatami a causa di Montaperti, perché mi tormenti?»

Il dannato che Dante ha percosso col piede è il guelfo fiorentino Bocca degli Abati. Alla battaglia di Montaperti tagliò con la spada la mano del portainsegna della cavalleria fiorentina, Jacopo Nacca dei Pazzi, contribuendo in tal modo alla sconfitta dei suoi concittadini.

82. Ed io: «Maestro, aspettami ora qui, in modo che io chiarisca (*esca*) un mio dubbio per mezzo di costui; poi mi farai affrettare quanto vorrai».
85. Virgilio si fermò, e io dissi a quello che continuava ad imprecare aspramente: «Chi sei tu che mi rimproveri in modo così violento?»
88. «Di' tu piuttosto chi sei (or tu *chi se'*) che cammini per l'Antenora colpendo» rispose «le guance a me (*altrui*), in modo che, se io fossi vivo, la tua sarebbe un'offesa troppo grave (cioè: saprei vendicarmi)?»

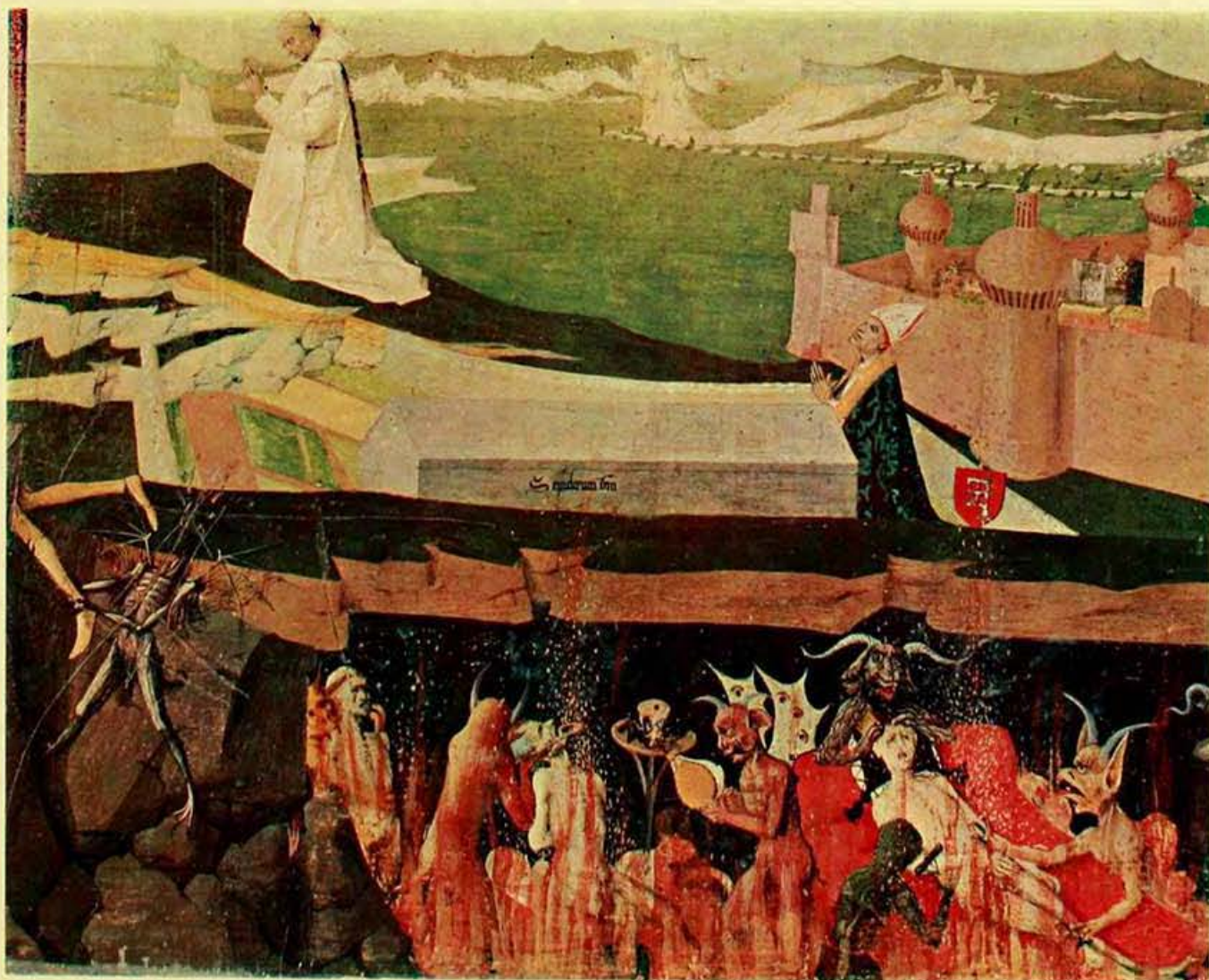
L'Antenora è la zona di Cocito asse-

- 79 Piangendo mi sgridò: «Perché mi peste? se tu non vieni a crescer la vendetta di Montaperti, perché mi moleste?»

- 82 E io: «Maestro mio, or qui m'aspetta, sì ch'io esca d'un dubbio per costui; poi mi farai, quantunque vorrai, fretta».

- 85 Lo duca stette, e io dissi a colui che bestemmiaava duramente ancora: «Qual se' tu che così rampogni altrui?»

- 88 «Or tu chi se' che vai per l'Antenora, percotendo» rispuose «altrui le gote, sì che, se fossi vivo, troppo fora?»



Enquerrand Charonton realizza una mirabile sintesi di motivi prettamente medievali nella nuova visione, ricca di spazio e di luce, che caratterizza la grande fioritura artistica della Francia meridionale all'inizio del secolo XV.



Da "Incoronazione della Vergine" di Enguerraud Charonton (c. 1410 - c. 1461): la rappresentazione dell'inferno. (Villeneuve-lès-Avignon, Ospizio)

91 «Vivo son io, e caro esser ti pote»
fu mia risposta, «se dimandi fama,
ch'io metta il nome tuo tra l'altre note».

94 Ed essi a me: «Del contrario ho io brama;
lèvati quinci e non mi dar più sagna,
chè mal sai lusingar per questa lama!»

gnata ai traditori della patria. Prende nome dal principe troiano Antenore, ritenuto nel Medioevo traditore della sua città per aver consegnato ai Greci il Palladio ed aver aperto le porte del cavallo di legno in cui erano nascosti i guerrieri achei.

91. «Son io che sono vivo, e ti può essere gradito» risposi, «se desideri fama, che io registri il tuo nome tra le altre cose che ricorderò (tra l'altre note).»

94. Ed egli: «Desidero proprio l'opposto: va via di qua e non mi dare più fastidio, perché senza risultato usi le tue lusinghe in questa bassura (lama)!»

97. Allora lo afferrai per la collottola (*cuticagna*), e dissi: «Occorrerà che tu dica il tuo nome, o che nemmeno un capello rimanga sulla tua testa».

100. Per cui egli: «Per il fatto che tu mi strappi i capelli (*mi dischiomi*), né ti dirò chi sono, né te lo rivelerò (*mosterroiti*), se anche tu mi cada sulla testa mille volte (*fiate*)».

Nella violenza con la quale Bocca rifiuta di dichiarare il suo nome è la coscienza del male da lui compiuto. A questa consapevolezza non si accompagna tuttavia il rimorso (Farinata aveva invece esordito pensosamente: *alla qual forse fui troppo molesto*) o la vergogna (Vanni Fucci arrossisce, vedendosi scoperto fra i ladri). Nell'animo di Bocca c'è posto soltanto per l'ostinazione e il rifiuto. Il gesto brutale di Dante risulta così in parte giustificato.

103. Io avevo già afferrato e attorcigliato i suoi capelli (*in mano avvolti*), e gliene avevo strappati più di una ciocca, mentre egli latrava con gli occhi ostinatamente volti in basso (*in giù raccolti*).

106. allorché un altro gridò: «Che ti prende, Bocca? non ti basta battere i denti? hai bisogno anche di latrare? quale diavolo ha messo la mano su di te?»

109. «Ormai» dissi «non ho più bisogno che tu parli (*non vo' che tu favelle*), perverso traditore: infatti, per aumentare la tua vergogna (*a la tua onta*), io porterò notizie vere sul tuo conto.»

112. «Vattene» rispose, «e racconta ciò che vuoi: ma non tralasciare, se potrai uscire di qui, di menzionare colui che poco fa è stato così pronto a parlare.

115. Egli è punito qui per il denaro ricevuto dai Francesi: "Io vidi" potrai dire "quello di Dovera là dove i dannati soffrono il freddo (*stanno freschi*)".

Bocca degli Abati si vendica del suo denunciante denunciandolo a sua volta. È il cremonese Buoso di Dovera o Dovara, che tradì per denaro il suo partito, allorché, posto al comando (nel 1265) di un esercito ghibellino, non oppose resistenza all'avanzata dell'esercito quello di Carlo di Angiò.

118. Se ti venisse chiesto "Chi altro c'era?", sappi che accanto a te si trova quello dei Beccaria al quale Firenze tagliò il collo (*la gorgiera*).

L'abate di Vallombrosa Tesauo dei Beccaria, legato pontificio in Toscana, fu processato nel 1258 dai Fiorentini sotto l'imputazione di essersi accordato con i fuorusciti ghibellini per tradire la parte guelfa e fu decapitato.

121. Credo che più in là si trovi Gianni dei Soldanieri con Gano e Tebaldello, che aprì le porte di Faenza di notte.»

Il fiorentino Gianni dei Soldanieri, appartenente ad una nobile famiglia ghi-

bellina, tradì nel 1266 il suo partito guidando una rivolta popolare guelfa che pose fine alla podesteria dei frati Gaudenti Catalano e Loderingo (cfr. canto XXIII, versi 103-108). Gano di Maganza, uno dei protagonisti

97 Allor lo presi per la cuticagna,
e dissi: «El converrà che tu ti nomi,
o che capel qui su non ti rimagna».

100 Ond'elli a me: «Perché tu mi dischiomi,
né ti dirò ch' io sia, né mosterroiti,
se mille fiate in sul capo mi tomi».

103 Io avea già i capelli in mano avvolti,
e tratti li n'avea più d'una ciocca,
latrando lui con gli occhi in giù raccolti,

106 quando un altro gridò: «Che hai tu, Bocca?
non ti basta sonar con le mascelle,
se tu non latrì? qual diavol ti tocca?»

109 «Ormai» diss'io «non vo' che tu favelle,
malvagio traditor; ch'a la tua onta
io porterò di te vere novelle».

112 «Va via» rispuose, «e ciò che tu vuoi conta;
ma non tacer, se tu di qua entro eschi,
di quel ch'ebbe or così la lingua pronta.

115 El piange qui l'argento de' Franceschi:
"Io vidi" potrai dir "quel da Duera
là dove i peccatori stanno freschi".

118 Se fossi domandato "Altri chi v'era?",
tu hai da lato quel di Beccheria
di cui segò Fiorenza la gorgiera.



Inferno XXXII, 103-105
La Commedia, Inferno.
Min. ferrarese - a 1474-
1482. (Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Urb.
Lat. 365 - f. 87 r)

- 121 Gianni de' Soldanier credo che sia
più là con Ganellone e Tebaldello,
ch'apri Faenza quando si dormia».
- 124 Noi eravam partiti già da ello,
ch'io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo all'altro era cappello;

della *Chanson de Roland*, messosi d'accordo con i Saraceni, provocò la disfatta di Roncisvalle e la morte di Orlando.

Il faentino Tebaldello dei Zambrasi, per vendicarsi di una beffa fattagli da alcuni Ghibellini di Bologna che si erano rifugiati a Faenza, consegnò la sua città in mano ai Guelfi bolognesi all'alba del 13 novembre 1280.

124. Ci eravamo già allontanati da lui, quando vidi in una sola buca sepolti nel ghiaccio due dannati, in modo che la testa dell'uno (l'un capo) faceva da cappello a quella dell'altro:



delle passioni senza limite, che si alimentano del dolore e nell'infinità del dolore trovano la loro misura.

133. « O tu che manifesti attraverso un atto così bestiale il tuo odio verso colui che stai divorando, dimmene il motivo » dissi, « a questo patto.
136. che se tu giustamente ti duoli di lui, sapendo chi siete e la sua colpa (peccato), su nel mondo io ti possa ricompensare (io te ne cangi),
139. se quella lingua con la quale io parlo non si inaridirà. »

Dante e Virgilio
con Bocca degli Abati.

La Commedia, Inferno, Min. del sec.
XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Vat. Lat 4776 - f. 111 v)

127. e con la stessa avidità con cui l'affamato (come... per fame) mangia il pane, così quello che stava di sopra (l'*sovrano*) aveva conficcato i denti nell'altro nel punto in cui il cervello si congiunge al midollo spinale:

130. non diversamente Tideo rose per odio (disdegnò il capo (le tempie) di Menalippo, da come quel dannato rodeva il cranio e il cervello (e l'altre cose).

Narra Stazio nella sua *Tebaida* (VIII, 740 sgg.) che uno dei sette re che assediaron Tebe, Tideo, colpito a morte dal tebano Menalippo, lo uccise e che, prima di morire a sua volta, preso da odio feroce, cominciò a rodergli il capo. In questo preludio al grande episodio del conte Ugolino, che occuperà la prima metà del canto seguente, il richiamo mitologico è, come altre volte, violentemente accostato alla notazione realistica e conferisce a quest'ultima una particolare solennità, illuminando, come ha felicemente notato il Grabher, il particolare della fame "di quel disdegno per cui la fame si fa dramma". L'atto del dannato che rode la testa del suo compagno di pena, atto apparso in un primo momento in una luce di sinistra oggettività (verso 126), si proietta, attraverso il richiamo mitologico, sul piano eroico e tragico -

- 127 e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovrano li denti all'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:

- 130 non altrimenti Tideo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l'altre cose.

- 133 « O tu che mostri per sì bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi 'l perché » diss' io, « per tal convegno,

- 136 che se tu a ragion di lui ti piangi,
sappiendo chi voi siete e la sua pecca,
nel mondo suso ancora io te ne cangi,

- 139 se quella con ch' io parlo non si secca ».



Inferno, Canto XXXIII

Confitti nel ghiaccio dell'Antenora Dante incontra due dannati e interpella colui che rode rabbiosamente la nuca del suo compagno di pena (fine del canto XXXII). È Ugolino della Gherardesca che, già potentissimo a Pisa, fu fatto prigioniero dai Ghibellini e fu lasciato morire di fame insieme a due figli e a due nipoti. L'altro è l'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, alla cui frode e alla cui crudeltà egli dovette la cattura e la fine orribile. Traditori ambedue (il conte Ugolino era accusato di avere consegnato a Lucca ed a Firenze alcuni castelli pisani), scontano la colpa nello stesso luogo, ma le loro pene non sono certo pari; Ruggieri oltre al tormento del gelo eterno ha quello che gli infligge la rabbia del suo nemico; per Ugolino al dramma della dannazione si aggiunge l'ira e la sete inesausta di vendetta contro il suo nemico.

Solo la cattura, la prigionia, la morte inflitta in forma orrenda a lui e ai quattro giovani innocenti occupano l'animo di Ugolino; le vicende culminate in quella tragedia sono troppo note perché sia necessario ricordarle. Lo sdegno che la narrazione di Ugolino accende nel Poeta lo fa prorompere in una fiera invettiva contro Pisa. Nella terza zona di Cocito, la Tolomea, dove sono puniti i traditori degli ospiti, Dante e Virgilio trovano il faentino Alberigo dei Manfredi, che invitò a banchetto alcuni consanguinei per ucciderli.

Il dannato spiega a Dante, meravigliato perché sapeva Alberigo ancora nel mondo dei vivi, che per una legge propria della Tolomea egli è all'inferno solo con l'anima, mentre il suo corpo sulla terra è governato da un demonio. Nella medesima condizione è anche il genovese Branca d'Oria, reo di avere ucciso il suocero Michele Zanche mediante una frode dello stesso genere. Il canto si conclude con una dura invettiva di Dante contro i Genovesi.

INTRODUZIONE CRITICA

Questo canto si apre in modo inusitato. Se ritorniamo a quelli che lo precedono dal II al XXXII noteremo che l'inizio di ciascuno è l'inizio di un nuovo episodio. (Può appena essere considerato una deroga l'incontro con Vanni Fucci, che dal canto XXIV sconfina nei primi versi del successivo). A volte l'apertura è preceduta da una digressione di carattere meditativo (nel XIX: *O Simon mago, o miseri segua i...*; nel XXIV: *In quella parte del giovanetto anno...*): digressione che segna ancora meglio il distacco tra episodio ed episodio. L'effetto sul lettore è ben preciso, e fu certamente voluto dal Poeta, perché in tal modo l'attenzione di chi legge è messa a fuoco sui due visitatori dell'inferno; nel canto XXXIII, invece, essa rimane incentrata sulla vicenda e sull'eroe della vicenda introdotta drammaticamente nelle ultime terzine del canto che precede. La figura posta così in primo piano è grandiosa, forse la più imponente che sia mai nata in un testo poetico. Nel costruirla Dante mette una passione che soverchia in ogni senso quella che anima ogni altra parte dell'*Inferno*; vi spende tutte le sue risorse interiori, tutti i suoi accorgimenti stilistici.

È una passione diversa da quella che il Poeta intese tradurre, e tradusse, nel testo intero del suo poema. Si è tentati a credere anzi che sia diversa da quella che lo ispirò primitivamente a portare in scena Ugolino e la sua vicenda. Nell'economia visibile del poema il personaggio ed il suo caso tragico sono entrati come documento del male che Dante imputa alla società del suo tempo e del suo paese: il disordine politico, causa ed effetto dell'intemperanza dei singoli; l'Italia smembrata, non solo, ma la disunione che sgretola ciascuno dei suoi frammenti. Non è casuale che quando Ugolino ha parlato ed è la volta del Poeta, Dante sfoghi lo sdegno e la pietà di cui lo hanno colmato le parole di Ugolino in un'invettiva rivolta a tutt'altro bersaglio da quello (l'arcivescovo Ruggieri) a cui il personaggio mirava: cioè a Pisa, all'esempio infame di discordia dato dai cittadini di Pisa.

L'Ugolino storico fu un uomo in una società; è certo che provò passioni di parte e ambizioni, ed è probabile che avesse idee e dubbi. Fu un attore sulla scena della storia pisana, ed è come tale che Dante lo porta sulla scena del suo poema, sicché la sua evocazione si chiude in un'invettiva a Pisa. Ma di ciò, che fu certo molta parte di lui vivo, il dannato non ritiene più nulla. È solo un padre. Anche la sua paternità è scarna e come pietrosa: nella torre dove lui e i figli attendono di morire quasi non corre parola, e non ne esce una dalla bocca di Ugolino; lo sentiremo ululare solo sui loro corpi inerti. Nemmeno nel rievocare la sventura immeritata di quei giovani egli avrà una parola intenerita: il suo lutto è diventato subito rancore implacabile per chi lo causò. Si direbbe che Dante lo vuole inumano, ma egli

lo vuole solo essenziale. La sua figura è costruita con tratti violenti, ma soprattutto a farcela sentire violentemente è la sua fissità rocciosa. Il Poeta vi ha speso, nel calcolo delle sfumature verbali e nell'uso delle metafore, una estrema scienza che possiamo chiamare retorica senza timore di venire traintesi. Ad esempio, un esame attento è sufficiente a rilevare con quale cura il Poeta ha sfruttato il potere suggestivo delle vocali. Le *u* di certi versi come *breve pertugio dentro dalla muda...* cacciando il lupo e' lupicini al monte, non sono casuali; né i suoni stretti della *i* e della *e* in versi dove è espresso un dolore acuto e non cupo, né le *a* e le *o* quando è evocata l'innocenza dei figli condannati ad una fine orribile...

L'interpretazione di questi versi offerta dal De Sanctis, ricca di notazioni molto penetranti sui singoli momenti, ha abituato a sottolineare l'ampiezza del dramma e la profondità del patetico, ma non ha tenuto conto - secondo l'esatta critica del Mattalia - che "lo strumento con cui il Poeta consegue i suoi effetti è il distacco, l'impassibilità, il superiore dominio formale". Liberandoci dell'affermazione romantica secondo la quale l'episodio scaturisce di getto dall'animo di Dante, riesce più facile comprendere che quando Dante fa parlare Ugolino, cerca "sì di delinearne la figura, ma interpretandolo nel proprio stile; poiché (e qui la fonte di molti equivoci) l'idea di uno stile immediatamente connaturato al personaggio è fuori della sua poetica. Lo stile del narrare ugoliniano è soprattutto lo stile di Dante, ed è poi la fantasia del Poeta che con lucido dominio costruisce l'episodio".

La parte rimanente del canto, assai meno della metà, è sembrata ad alcuni critici, tra cui il Chiari, che patisse nel trovarsi accostata al tremendo episodio di Ugolino, che la diversità di tensione tra le due parti provocasse squilibrio. Ma Dante non poteva sentire così, perché lo schema preordinato al suo poema era l'anima stessa della *Commedia*.

Certo la schematizzazione, frutto della persuasione scolastica che un sistema per provarsi valido doveva essere costruito con perfetta armonicità geometrica e perfetta simmetria, è il fondamento caratteristico del pensiero medievale. Dante aveva di continuo presente quello che a noi la drammaticità grandiosa dell'episodio di Ugolino fa scordare: che Cocito aveva quattro zone, ciascuna per una categoria di traditori di coloro che si fidano, e che, attraversata la regione dell'Antenora, egli entrava in quella dei traditori degli ospiti. E se molti commentatori hanno tentato di spiegare variamente l'eccezione di Alberigo dei Manfredi e di Branca d'Oria, il corpo dei quali vive ancora nel mondo, a noi basta osservare con il Getto che "un canto della *Commedia*, se anche non determina sempre una unità lirica, sta sempre a rappresentare una unità strutturale o un dato per lo meno del proposito costruttivo e dell'intenzione d'arte del Poeta, il cui peso non può essere con troppa disinvoltura ignorato nel definitivo calcolo di un'integrale esegesi".



Canto XXXIII

- 1 La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.
- 4 Poi cominciò: «Tu vuo' ch' io rinovessi
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch' io ne favessi.
- 7 Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch' i' rodo,
parlare e lagrimar vedrai insieme.
- 10 Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand' io t'odo.
- 13 Tu dei saper ch' i' fui conte Ugolino,
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
or ti dirò perch' i son tal vicino.

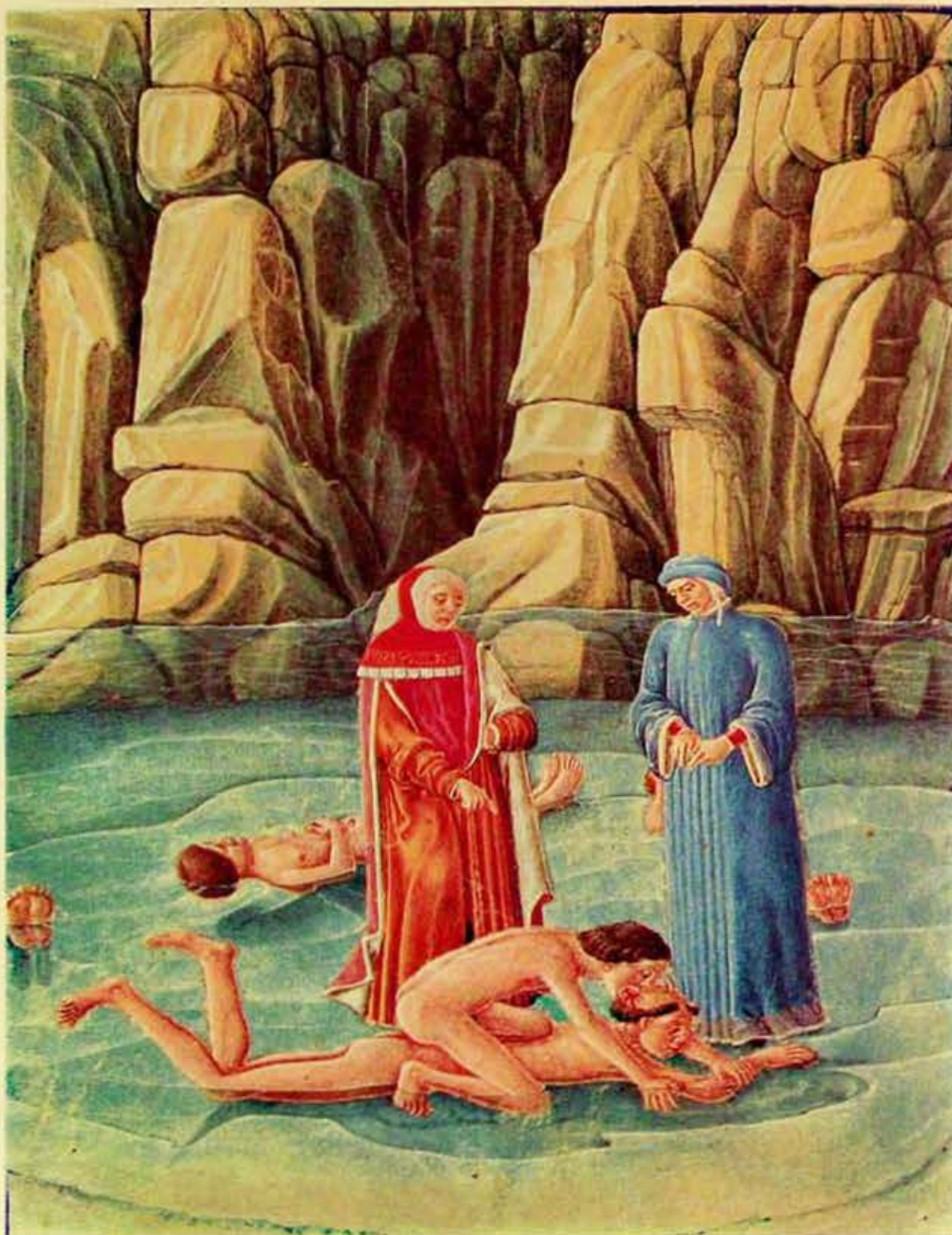
1. Quel peccatore sollevò dal pasto feroce (fiero) la bocca, pulendola (forbendola) con i capelli della testa che egli aveva roso nella parte posteriore.

Il canto XXXII si è chiuso su una nota di cupa attesa: dal modo in cui il Poeta si è rivolto al dannato che rodeva il teschio del suo compagno, e soprattutto dalle ultime parole da lui pronunciate (*se quella con ch'io parlo non si secca*), si è sprigionata un'intensa, trattenuta commozione. Il canto XXXIII inizia con un'intonazione epica, solennemente scandita, che riscatta l'orrido dei singoli particolari. «La bocca, così in cima al verso, ha un gran rilievo. E bocca, dove potrebbe dirsi anche testa, ha una convenienza particolare: l'anima di Ugolino è tutta nella bocca, e il pensiero di Dante spettatore e di noi lettori è tutto a quella bocca, che smette un'operazione orribile e si dispone a un racconto terribile... Quel forbirsi la bocca, che in sé sarebbe cosa non solo da uomo ma di galateo, e quei capelli, che pur essi ci richiamano all'umano, ci fanno inaspettatamente sentire ancor più l'inumano del pasto stesso e volgon poi in nuova inumanità l'accessorio che pareva tornarci all'umano.» (D'Ovidio) Il modo in cui la chiusura del canto XXXII si lega all'esordio del canto XXXIII ripropone, da un punto di vista formale, la soluzione adottata da Virgilio per legare il I al II libro dell'*Eneide*. Anche l'inizio del secondo racconto di Francesca (canto V, versi 121-126) deriva dal II libro dell'*Eneide* (versi 3-13). «ma», rileva il D'Ovidio, «i due esordi danteschi hanno accenti diversi tra sé, e diversi rapporti col modello. Francesca mantiene il tono elegiaco di Enea, sebbene lo faccia più molle e accorato, come pure più sobrio. Enea e Francesca son sedotti a parlare dal sentimento pietoso che muove la curiosità di chi gli interroga, cedono per non saper resistere all'altrui simpatia amorevole, chiamano amore o affetto quella curiosità. Ugolino chiama con parola più violenta *disperato* il suo dolore, e dice energicamente che gli preme il cuore, al solo pensarci: ma cede all'odio, alla speranza d'infamare peggio il suo nemico».

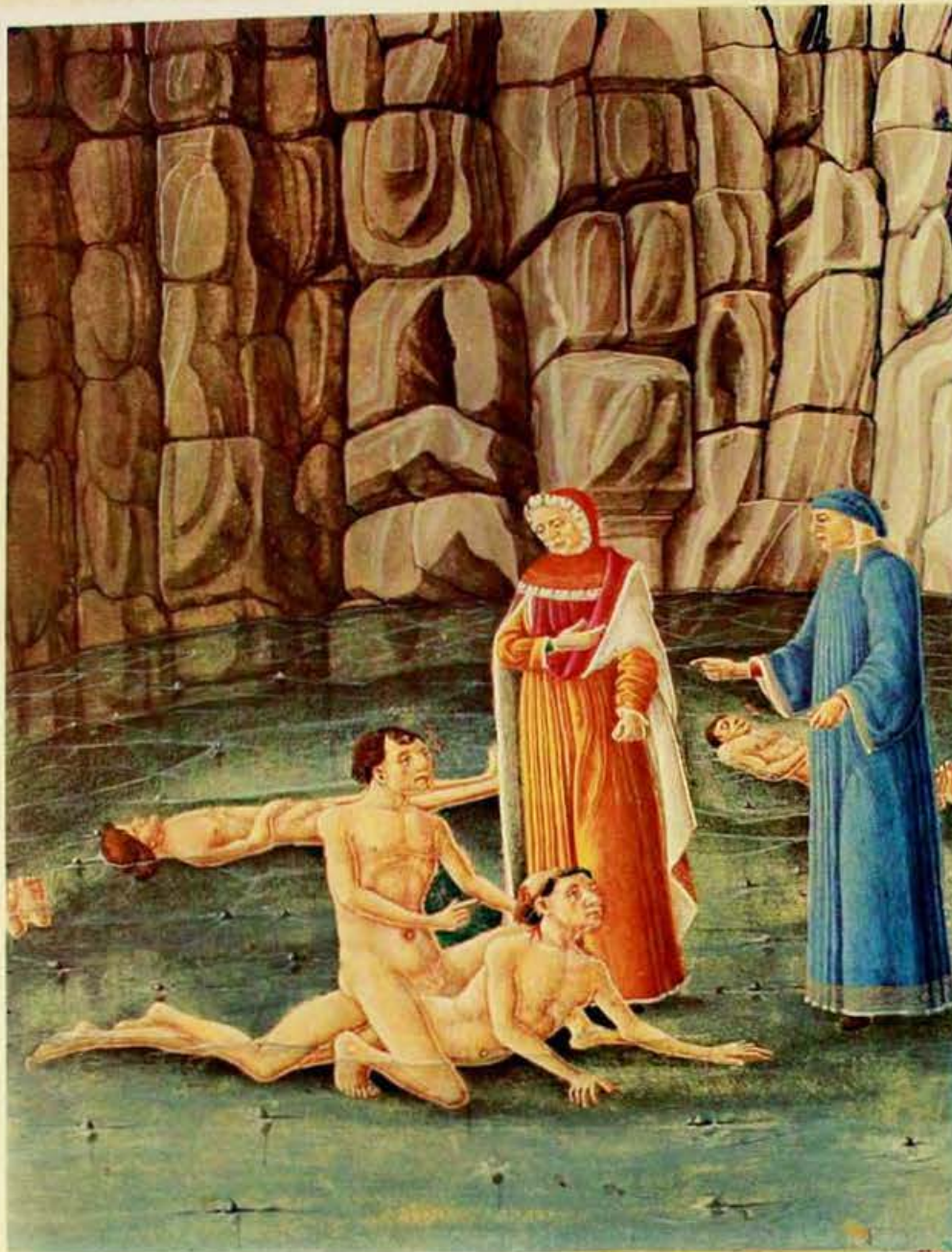
4. Poi incominciò a dire: «Tu vuoi che io rinnovi un dolore disperato che mi opprime il cuore al solo pensarci (*già pur pensando*), prima che io ne parli.
7. Ma se le mie parole devono essere causa d'infamia (*seme che frutti infamia*) per il traditore che io rodo, mi vedrai al tempo stesso parlare e piangere.
10. Non so chi sei né in quale maniera sei arrivato quaggiù; ma quando ti odo parlare mi sembri davvero fiorentino.
13. Devi sapere che fui il conte Ugolino.

e questo è l'arcivescovo Ruggieri: adesso ti dirò perché sono per lui un vicino siffatto.

Ugolino della Gherardesca, conte di Donoratico, signore di numerosi castelli nella Maremma pisana e in Sardegna, fu uno dei personaggi più in vista nelle vicende che travagliarono la vita politica pisana tra il 1270 e il 1289. Appartenente ad una famiglia ghibellina, favori, insieme col nipote Nino Visconti, l'instaurazione nella ghibellina Pisa di un governo favorevole ai Guelfi e, raggiunta una posizione di predominio nella direzione degli affari della città, comandò la flotta pisana che fu sconfitta dai Genovesi alla Meloria (1284). Nel 1285-1286, essendosi Genova alleata con Lucca e con Firenze, cedette a queste ultime alcuni castelli pisani, nella speranza di indurle a separarsi da Genova. Nel 1288 tentò di far cadere in disgrazia presso il popolo Nino Visconti, con il quale aveva governato fino allora, per accentrare nelle sue mani tutta la direzione della cosa pubblica, ma, catturato con l'inganno dai Ghibellini, capeggiati dall'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, fu imprigionato, accusato di tradimento e lasciato morire di fame insieme con due figli (Uguccione e Gaddo) e due nipoti (Anselmuccio e Nino, detto il Brigata) nella torre dei Gualandi nel febbraio 1289. Ugolino si trova nel nono cerchio non tanto per la cessione dei castelli ai Lucchesi e ai Fiorentini - cessione che gli fu imputata a tradimento dai suoi avversari politici - quanto, più probabilmente, per le sue mene ai danni del partito ghibellino e del nipote Nino Visconti, giudice di Gallura, di cui Dante fu molto amico, come dimostrano i versi 53 sgg. del canto VIII del *Purgatorio*. Ma, come ha ben mostrato il De Sanctis, nell'episodio che lo ha per protagonista "Ugolino non è il traditore, ma il tradito. Certo, anche il conte Ugolino è un traditore e perciò si trova qui; ma per una ingegnossima combinazione, come Paolo si trova legato in eterno a Francesca, Ugolino si trova legato in eterno a Ruggiero, che lo tradì, legato non dall'amore, ma dall'odio... Il traditore c'è, ma non è Ugolino; è quella testa che gli sta sotto a' denti... che non mette un grido, dove ogni espressione di vita è cancellata, l'ideale più perfetto dell'uomo petrificato".
 L'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini.



- 16 Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
 fidandomi di lui, io fossi preso
 e poscia morto, dir non è mestieri;
- 19 però quel che non puoi avere inteso,
 ciò è come la morte mia fu cruda,
 udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.
- 22 Breve pertugio dentro dalla muda
 la qual per me ha il titol della fame,
 e 'n che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
- 25 m'avea mostrato per lo suo forame
 più lune già, quand' io feci 'l mal sonno
 che del futuro mi squarciò 'l velame.



L'episodio del conte Ugolino.
La Commedia, Inferno. Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 90 r)

28 Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e' lupicini al monte
per che i Pisan veder Lucca non ponno.

31 Con cagne magre, studiose e conte,
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi dalla fronte.

34 In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e' figli. e con l'agute scane
mi pareva lor veder fender li fianchi.

37 Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
ch'eran con meco, e domandar del pane.

nipote del cardinale Ottaviano menzionato nel canto X (verso 120). capeggiò, nella seconda metà del secolo XIII, il partito ghibellino a Pisa: dopo l'imprigionamento di Ugolino assunse il governo della città col titolo di podestà.

16. Non occorre che io racconti (*dir non è mestieri*) come, avendo fiducia in lui, fui fatto prigioniero e poi ucciso (*morto*), in conseguenza dei suoi intendimenti malvagi (*mai*);

19. ma udrai quello che non puoi avere udito, cioè come la mia morte fu crudele, e potrai giudicare (*saprai*) se egli non è stato colpevole (*m'ha offeso*) nei miei riguardi.

22. Una piccola feritoia (*breve pestugio*) nel luogo chiuso (*dentro dalla muda*: *muda* era chiamato il luogo chiuso dove venivano tenuti gli uccelli nel periodo in cui cambiavano le penne) che a causa mia è soprannominato torre della fame, e nel quale altri devono ancora essere chiusi.

25. mi aveva già mostrato attraverso la sua apertura più lune (erano passati diversi mesi), quando io feci il sogno cattivo che mi svelò il futuro (*che del futuro mi squarciò 'l velame*).

28. Costui (l'arcivescovo Ruggieri) mi sembrava capocaccia e signore degli altri cacciatori (*maestro e donno*), mentre, cacciava il lupo e i suoi piccoli su per il monte (San Giuliano) a causa del quale i Pisani non possono vedere Lucca.

31. Egli aveva messo davanti a sé, sul fronte dello schieramento degli inseguitori (*dinanzi dalla fronte*), Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi (le tre principali famiglie ghibelline di Pisa) insieme con cagne fameliche (simbolo, secondo il Buti, del popolo minuto, "che comunemente è magro e povero"), sollecite a cacciare (*studiose*) ed esperte (*conte*).

34. Dopo una breve corsa (*in picciol corso*) il lupo e i lupicini mi sembravano stanchi, e mi sembrava di vedere lacerati i loro fianchi dalle zanne affilate.

Il sogno di Ugolino è una trasfigurazione simbolica del modo in cui fu catturato insieme con i figli e i nipoti e

costituisce al tempo stesso un presagio della prossima fine. Osserva il D'Ovidio: "A Lucca ricorrevano per rifugio e per aiuto i Guelfi di Pisa, e l'ostacolo a toccar presto la terra amica era quel monte che ne sbarra la via... Tutta la caccia è come una proiezione campestre della... cattura [di Ugolino] in città, una trasformazione bucolica del fatto politico. E la più calzante rappresentazione topografica della sua mancata fuga a Lucca, era l'impacciata corsa del lupo al monte di San Giuliano... Questa viva immagine del suo passato, apparsagli con tanta evidenza, con un così stretto intreccio di persone vere e di chiari simboli, lo turba, gli sembra di pessimo augurio; e gli sembra che sia altresì una prefigurazione di un prossimo avvenire, in ispecie per quella lacerazione che ai fianchi dei lupi fanno le terribili cagne. Ugolino legge così chiaramente in ciò la sorte sua e del

Nel grandioso affresco di Albi l'arte gotica francese della fine del '400 - dando voce per l'ultima volta al Medioevo - raggiunge nelle scene infernali risultati di evidenza fantastica, in cui l'orrore del peccato e l'angoscia della pena diventano parossistici.



40 Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;
e se non piangi, di che pianger suoli?

43 Già eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo ne solea esser addotto,
e per suo sogno ciascun dubitava;

46 e io senti' chiavar l'uscio di sotto
all'orribile torre; ond' io guardai
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.

49 Io non piangea, sì dentro impetrai:
piangevan essi; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?"

52 Perciò non lagrimai né rispuos' io
tutto quel giorno né la notte appresso,
infin che l'altro sol nel mondo uscìo.

55 Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere, e io scorsi
per quattro visi il mio aspetto stesso,

58 ambo le man per lo dolor mi morsi;
ed ei, pensando ch' i' 'l fessi per voglia
di manicar, di subito levorsi,

61 e disser: "Padre, assai ci fia men doglia,
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia".

suoi, che gli vien fatto di chiamare con vocabolo umano. *Io padre e i figli, il lupo e i lupicini*, e di esprimere con stanco e mesto ritmo la loro vana corsa, e di descrivere con passionata efficacia di parole e d'armonia imitativa lo squarciamento dei fianchi, come se si sentisse quei denti nelle proprie carni".

37. Quando fui sveglio prima del mattino, udii piangere nel sonno i miei figli (Ugolino chiama così anche i suoi nipoti Anselmuccio e Nino), che erano con me, e chiedere del pane.
40. Sei davvero crudele, se fin da questo momento non provi dolore immaginando quello che il mio cuore presagiva a se stesso (*s'annunziava*); e se non piangi, per che cosa sei solito piangere?
43. Erano ormai svegli, e si avvicinava l'ora in cui il cibo soleva esserci portato (*addotto*), e a causa del proprio sogno ciascuno aveva timore (*dubitava*);
46. e udii inchiodare (*chiavar*) la porta in-

feriore della spaventosa torre; allora guardai negli occhi i miei figli senza pronunciare parola.

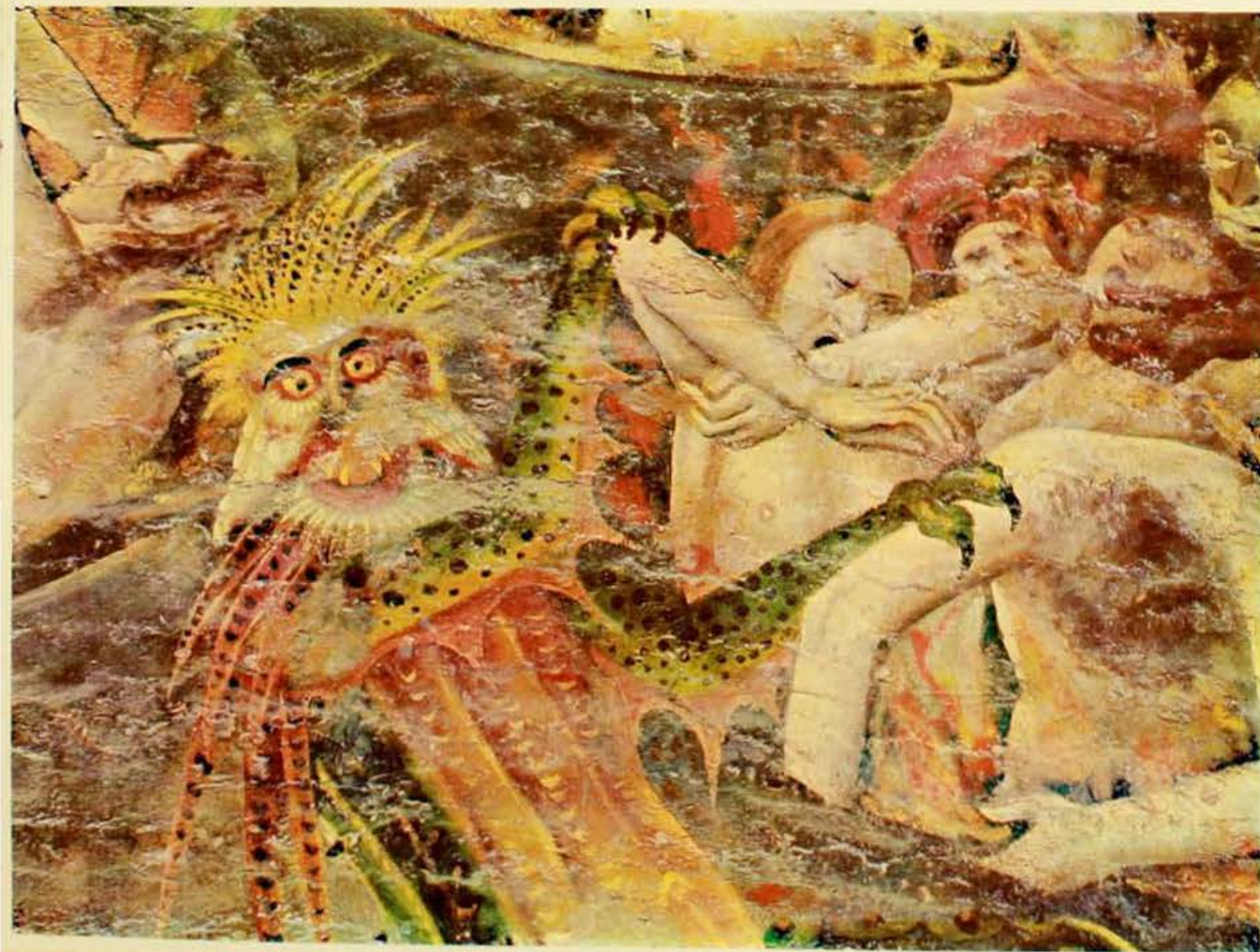
L'episodio, mantenuto inizialmente entro una cornice epica nella quale il solo personaggio di Ugolino ha avuto modo di imporsi alla nostra fantasia, come una "colossale statua dell'odio" (De Sanctis), acquista intimità di risonanze per il contrapporsi del dolore dei figli, innocentemente pieni di fiducia nel padre, alla cupa e consapevole disperazione di costui.

Come ha osservato il De Sanctis, l'offesa arrecatagli dai suoi nemici non è rappresentata per Ugolino dalla sua morte, ma da quella dei suoi figliuoli. Il peccatore roso dall'odio e al quale l'odio stesso accresce a dismisura la pena ("Ugolino ha sotto i suoi denti il nemico, e rimane insoddisfatto, e non perché desideri una vendetta maggiore, ma perché non c'è vendetta che possa saziare il suo dolore, essere eguale al suo odio") si rivela un padre tenerissimo. "Ma in seno all'odio si sviluppa l'amore, e il cupo e il denso dell'animo si stempra ne' sentimenti più

teneri. Quest'uomo odia molto, perché ha amato molto... Ve ne accorgete al tono così tenero e molle del suo dire, quando per la prima volta mette in scena i figli... Questa vista lo commuove tanto, che provoca la sua sdegnosa e brusca apostrofe a Dante, non commosso del pari al pensiero di ciò che «si annunziava» al cuore del padre. Quello che si annunziava era non il dover morire lui, ma il dover vedersi morire i figliuoli. E quando sente *chiavar l'uscio di sotto all'orribile torre*, il primo suo atto è guardare lo viso i figliuoli, che non avevano sentito nulla ed erano ignari della loro sorte.

Una vena di tenerezza penetra in questa natura selvatica: l'amore paterno abbellisce la sua figura e raddolcisce anco il suo accento. Quella musica scabra ed aspra nel principio e nella fine, quella musica dell'odio ferino prende qui la morbidezza e la soavità quasi dell'elegia."

49. Io non piangevo, a tal punto l'animo divenne impietrito (*si dentro impietrai*): piangevano loro (*elli*); e il mio Anselmuccio disse: "Tu guardi in modo



"Giudizio Universale" attribuito a scuola francese (particolari). (Albi, Basilica di Santa Cecilia)

così strano, padre! che hai?"

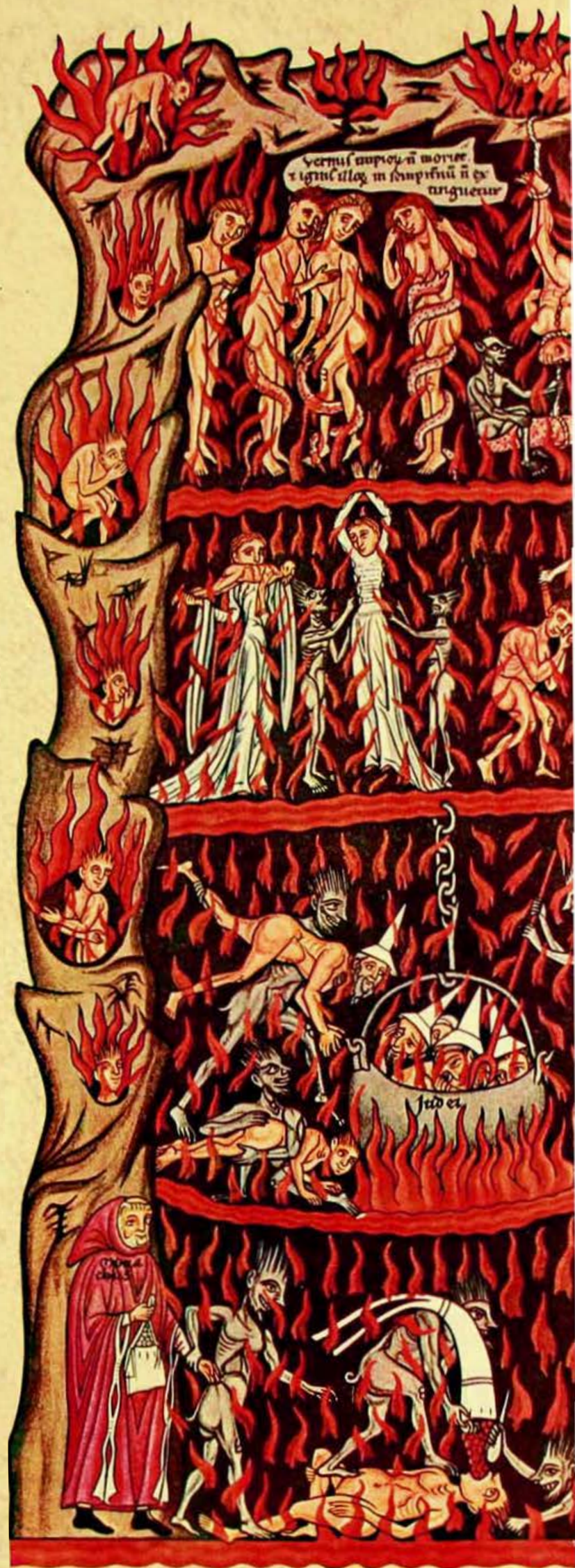
"Anselmuccio non sa definire, né spiegare - scrive il De Sanctis a proposito del verso 51 - quel modo di guardare... Lo strazio è tutto nella coscienza di quello sguardo senza parola e nell'innocenza di quello che hai? accompagnato con lacrime... E se un pittore dovesse scegliere un'attitudine sintetica che ti ponesse avanti i tratti sostanziali di questa poesia, sarebbe quest'essa: perché qui sei proprio al momento decisivo del racconto; ed hai già nella attitudine del padre e de' figli tutt'i motivi del più alto patetico."

52. Perciò non piansi né risposi tutto quel giorno e la notte successiva, finché non spuntò un'altra alba (*infin che l'altro sol nel mondo uscì*).

Sempre del De Sanctis, espositore ed interprete insuperato della poesia di quest'episodio, sono le seguenti osservazioni: "Se il padre prima non lacrimò e non fe' motto perché rimase impietrato, ora non parla e non lacrima per non addolorare più i figli. L'amore gli vieta ogni espansione... quel padre dovrà divorare in silenzio il suo dolore, comprimere la natura, forzare la faccia ed il gesto, essere statua e non uomo, la statua della disperazione... La compressione è tanto più violenta, quanto maggiore è la tenerezza di quello che hai?, e quanto è più commovente quell'*Anselmuccio mio*, che ricorda tante care gioie di famiglia in tanto mutata situazione".

55. Non appena un po' di luce riuscì a penetrare (*come un poco di raggio si fu messo*) nella cella dolorosa, ed intravvi di su quattro volti il mio stesso aspetto,
58. mi morsi entrambe le mani per il dolore; ed essi, credendo che lo facessi per desiderio di mangiare (*di manicar*), si alzarono immediatamente in piedi,
61. e dissero: "Padre, sarà per noi un dolore assai minore se tu ti cibi delle nostre membra (*se tu mangi di noi*): tu (*generandoci*) ci facesti indossare queste carni infelici, tu privacene (*le tu le spoglia*)".

In questa tragedia priva di dialogo - che non sia quello muto degli occhi - e aliena da ogni forma di amplificazione (il racconto procede scandito dalle notazioni brevi che contrappongono al dolore del protagonista le misure di un





tempo disumano, privo di speranza), i versi 58-63 rappresentano il momento di più accesa evidenza drammatica. Per intenderne l'intera portata occorre, tuttavia, non considerarli unicamente in rapporto alla funzione che svolgono nel quadro dell'episodio - quella di dare un'espressione visibile, disperatamente emblematica, alla sua più intima tensione (il motivo della fame, brutalmente accennato nel verso 127 del canto XXXII, si ripercuote qui, trasfigurato, nel gesto del padre, nella concorde offerta che i figli fanno delle loro *misere carni*) - ma ricollocarli, come fa ad esempio il Gallardo, nella cornice degli svolgimenti etico-religiosi della prima cantica. "Quel gesto di mordersi le mani suscita nei figli, nei giovani che la fame ha resi ormai quasi disumani, cui ha tolto fiducia e vitalità, un sentimento che è di affetto ancora per il padre, di disperato e disumano affetto, nel quale si riflette però istintiva la loro stessa fame, che li rende crudeli verso se stessi, e verso il misero padre al quale offrono le loro carni. Un atto di dedizione ispirato, più che dalla coscienza della sofferenza del padre, dalla loro stessa sofferenza fisica. È questo più veramente il momento culminante della tragedia, e quello che più duramente rispecchia l'atroce colpa di chi ha condannato esseri umani, teneri, affettuosi ed innocenti, a questa alienazione da se stessi: la colpa di chi freddamente ha deliberato su uomini, peggio, su giovani e innocenti. Una colpa che consiste nell'avere spinto esseri umani ad una degradazione, ad uno stato disumano: fino a rendere possibile anche il solo pensiero che un padre possa cibarsi delle carni dei figli."

Una rappresentazione dell'Inferno nella visione della famosa monaca Herrade de Landsberg, abbadesse del monastero di Sainte-Odile in Alsazia dal 1167 al 1195 e autrice di uno fra i più conosciuti testi di spiritualità del Medioevo.

"Hortus Deliciarum" di Herrade de Landsberg. Ricostruzione e del canonico Joseph Walter secondo l'originale distrutto nel 1870. (Strasburgo, Biblioteca Municipale - Tavola XLIV)

64. Allora mi quietai per non renderli più tristi; rimanemmo in assoluto silenzio quel giorno e il giorno successivo: ah, terra crudele, perché non ci inghiottisti?

67. Quando giungemmo al quarto giorno, Gaddo si gettò disteso ai miei piedi, dicendo: "Padre, perché non m'aiuti?"

Nota il Momigliano come il racconto di Ugolino sia "tutta un'alternativa di interminabili silenzi e di scatti improvvisi: di quando in quando la vita giovanile, lentamente soffocata dal destino, prorompe in un impeto inutile... E questo isola tragicamente il padre nel suo dolore, invocato invano dai giovani che cercano uno scampo verso la vita, oppresso, più che dalla sciagura, da quelle invocazioni a cui non può dar soccorso e da quelle parole di disperazione a cui non può dar risposta".

70. Morì lì; e così come tu vedi me, vidi cadere gli altri tre uno dopo l'altro tra il quinto e il sesto giorno; per cui incominciai,

73. ormai cieco, a brancolare sopra ciascuno di loro, e li chiamai per due giorni, dopo che furono morti: poi, più del dolore, ebbe potere su me il digiuno».

Nella sua concisione il verso 75 stende un velo d'ombra sull'agonia di Ugolino, rimasto solo in mezzo ai corpi dei figli morti. "Verso letteralmente chiarissimo - osserva il De Sanctis - e che suona: più che non poté fare il dolore, fece la fame. Il dolore non poté ucciderlo; lo uccise la fame. Ma è verso fitto di tenebre e pieno di sottintesi, per la folla de' sentimenti e delle immagini che suscita, per tanti « forse » che ne pululano, e che sono così poetici. Forse invoca la morte, e si lamenta che il dolore non basti ad ucciderlo, e deve attendere la morte lenta della fame; è un sentimento di disperazione. Forse non cessa di chiamare i figli, se non quando la fame più potente del dolore gliene toglie la forza, mancandogli prima la vista e poi la voce. È un sentimento di tenerezza. Forse, mentre la natura spinge i denti sulle misere carni, in quell'ultimo delirio della fame e della vendetta quelle sono nella sua immaginazione le carni del suo nemico, e Dante ha realizzato il delirio nell'inferno, perpetuando quell'ultimo atto e quell'ultimo pensiero. È un sentimento di furore canino. Tutto questo è possibile: tutto questo può esser concepito, pensato, immaginato; ciascun congettura ha la sua occasione in qualche parola, in qualche accessione d'idea."

76. Ciò detto, con gli occhi biechi (forti), afferrò nuovamente il misero cranio coi denti, i quali furono, sull'osso, forti come quelli di un cane.

64 Queta'mi allor per non farli più tristi;
lo dì e l'altro stemmo tutti muti:
ahi dura'terra, perché non t'apristi?

67 Poscia che fummo al quarto dì venuti,
Gaddo mi si gettò disteso a' piedi,
dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?"

70 Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid' io cascar li tre ad uno ad uno
tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond' io mi diedi,

73 già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due dì li chiamai, poi che fur morti:
poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno».

76 Quand'ebbe detto ciò, con gli occhi torti
riprese 'l teschio misero co' denti,
che furo all'osso, come d'un can, forti.

79 Ahi Pisa, vituperio delle genti
del bel paese là dove 'l sì sona,
poi che i vicini a te punir son lenti,

82 muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogni persona!

85 Ché se 'l conte Ugolino aveva voce
d'aver tradita te delle castella,
non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.

88 Innocenti facea l'età novella,
novella Tebe, Uguiccone e 'l Brigata
e li altri due che 'l canto suso appella.

91 Noi passammo oltre, là 've la gelata
ruvidamente un'altra gente fascia,
non volta in giù, ma tutta riversata.



Inferno XXXIII, 79-80

Particolare da: "San Nicola con veduta di Pisa" di ignoto maestro pisano del secolo XIV. (Pisa, Chiesa di San Nicola)

79. Ahi Pisa, onta dei popoli appartenenti all'Italia (*del bel paese là dove 'l si sona: dove la lingua usa come particella affermativa il «si»*), dal momento che le città vicine tardano a punirti,
82. si muovano la Capraia e la Gorgona (due isole del Tirreno, situate in corrispondenza della foce dell'Arno), e formino uno sbarramento allo scorrere dell'Arno nel punto in cui si versa nel mare, in modo che esso sommerga tutti i tuoi abitanti!
85. Poiché se correva voce che il conte Ugolino ti aveva tradita riguardo ai castelli (ceduti a Lucca e a Firenze), non dovevi sottoporre ad un tale supplizio (croce) i suoi figli.
88. La giovane età rendeva innocenti, o nuova Tebe (per la ferocia dei delitti in te perpetrati, non meno orribili di quelli compiuti dai discendenti di Cadmo), Uguccione e il Brigata e gli altri due che il mio canto ha menzionato in precedenza (*suso appella*).

L'ira del Poeta contro coloro che hanno fatto morire, insieme con un presunto colpevole, quattro innocenti, prorompe in un'invettiva che si accorda allo stile dell'episodio del quale rappresenta la conclusione. Nella tragedia del conte Ugolino "c'è", scrive il De Sanctis - il colosso, c'è il gigantesco, dove la primitiva antichità esprimeva quei primi moti ancora oscuri della coscienza, quel sentimento della grandezza, dell'infinito, tanto più terribile alla fantasia, quanto... meno analizzato. Tale è il segreto di questi formidabili schizzi danteschi, così scarsi di sviluppi, così pieni di ombre e di lacune, che per sobrietà di contorno e di chiaroscuro ingigantiscono le proporzioni e i sentimenti... Questo è anche l'effetto di quel *movasi in Capraia e la Gorgona*. È la natura stessa che viola le sue leggi, esce dalla sua immobilità, acquista coscienza, anima e moto, e corre a punire la rea città. Una catastrofe tanto straordinaria di natura, una pena così fuori del corso ordinario delle cose alza la colpa allo stesso livello e le dà proporzioni colossali".

91. Passammo oltre, là dove il ghiaccio avvolge duramente un'altra moltitudine, non immersa verticalmente (*volta in giù*), ma tutta quanta supina.

I due poeti entrano nella terza zona di Cocito, nella quale sono puniti i traditori degli ospiti: la Tolomea. Essa prende nome da un personaggio di cui è fatta menzione nella Scrittura (*I Macabei XVI, 11-16*): Tolomeo, che fece uccidere, durante un banchetto, il suocero Simone Maccabeo con i suoi due figli Giuda e Mattatia.

94. Il pianto stesso in quel luogo non consente di piangere, e il dolore che trova sugli occhi un impedimento (*rintoppo*), rifluisce dentro ad aumentare l'angoscia,
97. poiché le prime lagrime versate formano un nodo (di ghiaccio), e riempiono tutta la cavità dell'occhio sotto le ciglia, come visiere di cristallo.
100. E sebbene (*avvegna che*) a causa del freddo ogni sensibilità (*ciascun sentimento*) avesse abbandonato (*cessato*) la dimora (*stallo*) del mio volto, così come accade per una parte callosa,
103. mi sembrava già di sentire parecchio vento: per cui dissi: «Maestro, chi lo produce? non è qui inesistente (*spento*) ogni vapore (manca infatti il sole che possa formare e sollevare il vapore per produrre il vento)?»
106. E Virgilio: «Presto (*avaccio*) sarai nel luogo in cui l'occhio, vedendo la causa (il movimento delle ali di Lucifero) che fa soffiare dall'alto (*piove*) il vento, risponderà alla tua domanda».
109. Ed uno degli sciagurati immersi nella lastra gelata ci gridò: «Anime a tal punto spietate, che vi è assegnata l'ultima dimora.

Ultima posta: è l'ultima zona di Cocito, la Giudecca. Prende nome da Giuda e contiene le anime di coloro che hanno tradito i benefattori.

112. toglietemi dal volto il ghiaccio (*i duri veli*), in modo che io possa sfogare un poco (attraverso le lagrime) il dolore che riempie il mio cuore, prima che il pianto geli nuovamente».

Contro la tesi del De Sanctis, il quale - equivocando tra "vita" naturalisticamente intesa e vita poetica, legittimata cioè sul piano dell'arte, dei personaggi della prima cantica - sosteneva che "la vita dei dannati, già morta - secondo lui - fin dal pozzo dei giganti, e risorta poi quasi miracolosamente nell'episodio del conte Ugolino" tornava a morire "e per sempre, in questa terza sezione della gelata", il Chiari sottolinea il significato umano e la riuscita poetica delle parole che il primo traditore incontrato nella Tolomea rivolge a Dante: "par di sentire già in quella



- 94 Lo pianto stesso li pianger non lascia,
e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo,
si volge in entro a far crescer l'ambascia;
- 97 ch'è le lagrime prime fanno groppo,
e sì come visiere di cristallo,
riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.
- 100 E avvegna che sì come d'un callo,
per la freddura ciascun sentimento
cessato avesse del mio viso stallo,
- 103 già mi pareva sentir alquanto vento:
per ch'io: «Maestro mio, questo chi move?
non è qua giù ogni vapore spento?»

- 106 Ed essi a me: «Avaccio sarai dove
di ciò ti farà l'occhio la risposta,
vedgendo la cagion che 'l fiato piove».
- 109 E un de' tristi della fredda crosta
gridò a noi: «O anime crudeli,
tanto che dato v'è l'ultima posta,
- 112 levatemi dal viso i duri veli,
sì ch' io sfoghi 'l duol che 'l cor m' impregna,
un poco, pria che 'l pianto si raggeli».
- 115 Per ch' io a lui: «Se vuo' ch' i' ti sovvegna,
dimmi chi se', e s' io non ti disbrigo,
al fondo de la ghiaccia ir mi convegna».

parola *veli* in contrasto con l'aggettivo *duri*, l'accento ad una amarezza così sconsolata, che si esprime a volte in forma di fredda ironia, che è però espressione di rabbia e di disperazione, di quell'ironia, che è propria di chi si trova nelle più tristi condizioni e non ha che parole malvagie e per sé e per gli altri, e disperando di tutto e non trovando più lacrime per il suo dolore, si accanisce anche contro quelli stessi, che potrebbero in qualche modo aiutarlo, o commenta sarcasticamente, con sorriso livido e tristissimo, la terribilità della situazione».

115. Onde io: «Se vuoi che ti aiuti (ti sovvegna), dimmi chi sei, e se non ti libero dall'impedimento (del ghiaccio), possa io scendere fino in fondo a Cocito».

Inferno XXXIII, 108

"Monte Santo di Dio" di Antonio Bettini.
Incisione eseguita a Firenze da Niccolò di Lorenzo della Magna - a. 1477 - (Milano, Biblioteca Braidense - Ms. A. N. XIII. 4)



I critici ritengono generalmente che Dante formuli questa sua promessa al dannato in modo volutamente ambiguo, per poterla poi trasgredire. Fin dall'inizio l'atteggiamento del Poeta sarebbe, secondo questa tesi, duramente polemico. Per il Barbi si tratterebbe invece di "un giuramento vero e proprio, non mantenuto a ragion veduta quando Dante ha saputo con che razza di traditore aveva da fare".

118. Allora rispose: « Sono frate Alberigo; sono quello delle frutta delittuose (del mal orto), che qui sconto la mia colpa con una pena ancora più grave (il dattero è frutto più prelibato del fico) ».

Il frate Gaudente Alberigo dei Manfredi di Faenza fece uccidere a tradimento due suoi congiunti mentre erano a banchetto insieme con lui (1285). I due - Manfredi e il figlio di lui Alberghetto - vennero trucidati da alcuni sicari quando frate Alberigo pronunciò la frase: "Vengano le frutta". L'espressione "le frutta di frate Alberigo" divenne proverbiale. Per questo il Poeta presenta il frate come quel *dalle frutta del mal orto*. Il particolare delle *frutta* - particolare reale, che assurge ad una funzione di primo piano, in esso manifestandosi per intero la natura malvagia del dannato - serve poi come spunto allo sviluppo metaforico del verso 120, dove la contrapposizione del *dattero* al *figo* ha un suono plebeo, di aspro e irriverente sarcasmo. L'abiezione dei peccatori di Cocito è denunciata dal fatto che nessuno di loro sente la maestà della giustizia che li punisce.

121. « Oh! » gli dissi, « sei già morto? » Ed egli: « In quali condizioni si trovi il mio corpo (come 'l mio corpo stea) nel mondo dei vivi, non so (nulla scienza porto). »
124. Questa Tolomea ha il privilegio (*vantaggio*) che spesso l'anima cade in essa prima che la morte (nella mitologia Atropos era quella delle tre Parche che recideva il filo della vita) le imprima il movimento (*mossa le dea*).
127. E perché più volentieri tu mi raschi (*mi rode*) dal volto le lagrime congelate (*'nvetriate*), sappi che non appena l'anima tradisce (*trade*)

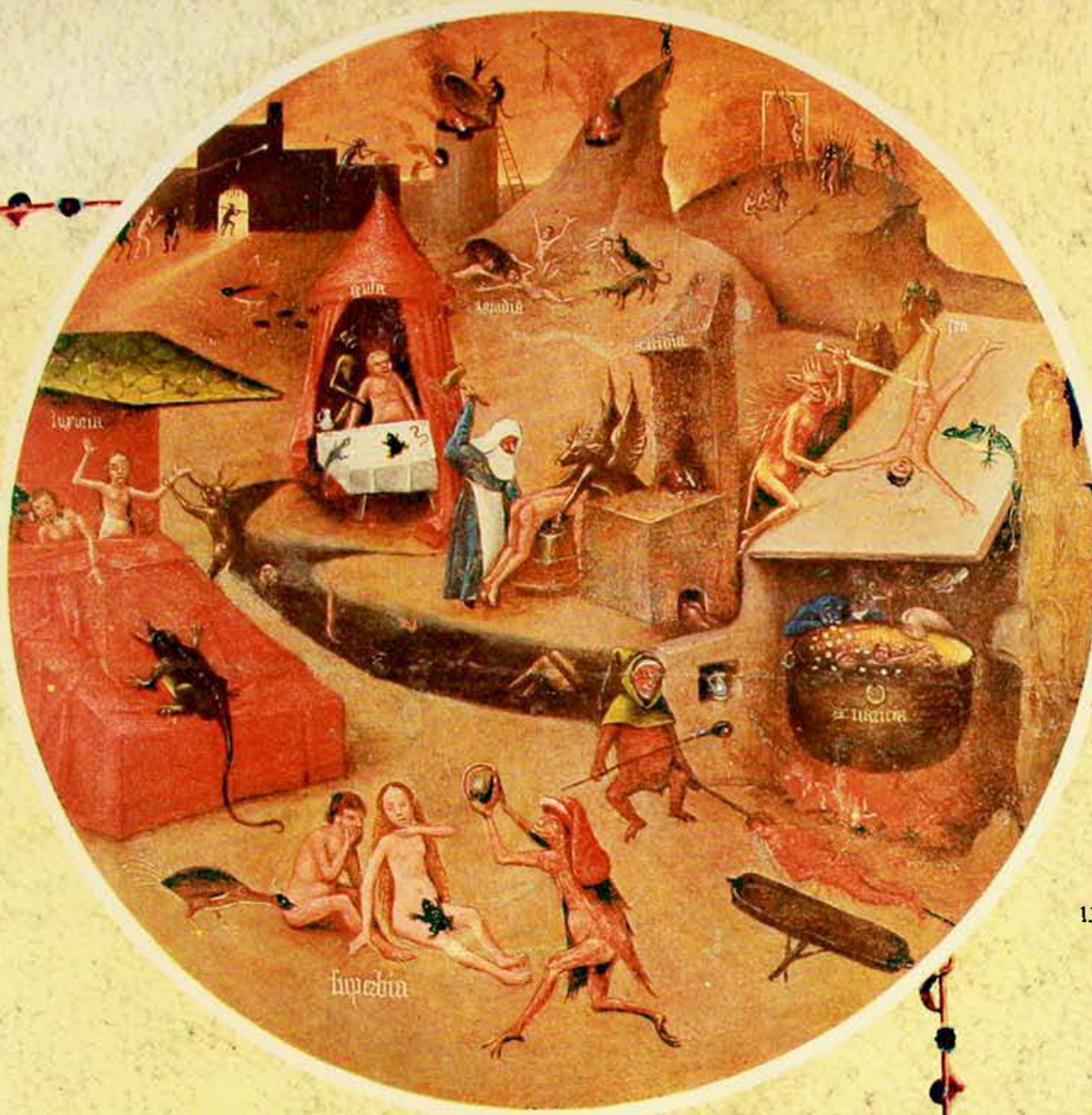
- 118 Rispuose adunque: «l' son frate Alberigo;
io son quel dalle frutta del mal orto,
che qui riprendo dattero per figo».

- 121 «Oh!» diss' io lui, «or se' tu ancor morto?»
Ed essi a me: «Come 'l mio corpo stea
nel mondo su, nulla scienza porto.

- 124 Cotal vantaggio ha questa Tolomea,
che spesse volte l'anima ci cade
innanzi ch'Atropòs mossa le dea.



Inferno XXXIII, 133
"Inferno" attribuito alla scuola
di Hans Memling (c. 1433-1494).
(Strasburgo, Museo delle Belle Arti)



Inferno XXXIX, 133
L'inferno da "Tavola
dei peccati mortali"
di Hieronymus Bosch,
(c. 1450-1516).
(Madrid, Museo del Prado)

127 E perché tu più volontier mi rade
 le 'nvetriate lagrime dal volto,
 sappie che tosto che l'anima trade

130 come fec' io, il corpo suo l'è tolto
 da un demonio, che poscia il governa
 mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto.

133 Ella ruina in sì fatta cisterna;
 e forse pare ancor lo corpo suso
 dell'ombra che di qua dietro nii verna.

136 Tu 'l dei saper, se tu vien pur mo giuso:
 essi è ser Branca d'Oria, e son più anni
 poscia passati ch'el fu sì racchiuso».

139 «Io credo» diss' io lui «che tu m'inganni;
 ch'è Branca d'Oria non morì unquanche,
 e mangia e bee e dorme e veste panni».

130. nel modo usato da me, il suo corpo le
 è preso da un demonio, il quale poi lo
 governa finché sia trascorso tutto il
 tempo assegnatogli per vivere (mentre
 che 'l tempo suo tutto sia vòlto).

L'anima dei traditori degli ospiti - dice
 frate Alberigo - si trova già all'inferno
 mentre il loro corpo continua a vivere,
 governato da un diavolo. "Il fonda-
 mento della tetro-allegria invenzione di
 cui, almeno in questi termini, non pare
 esistano riscontri anteriori a Dante, sa-
 rà stata l'idea corrente dell'invasamen-
 to demoniaco, dalla quale, attraverso il
 ponte dell'idea dell'impossibilità morale
 di riscattare davanti a Dio col penti-
 mento un reato del genere.. il passag-
 gio all'invenzione di una condanna an-
 ticipata si presentava ragionevolmente
 e dottrinalmente plausibile, se non pro-
 prio naturale." (Mattalia)

133. Essa precipita (ruina) in questo pozzo
 (il nono cerchio); e forse è ancora vi-
 sibile (porre) nel mondo (suso) il cor-
 po appartenente all'anima che qua die-
 tro a me sverna.

136. Tu lo devi sapere, se soltanto ora scen-
 di nell'inferno: è ser Branca d'Oria, e
 vari anni sono trascorsi da quando è
 stato chiuso in tal modo (nel ghiac-
 cio) ».

Il genovese Branca d'Oria, genero di
 Michele Zanche (canto XXII, versi 88.
 89), giudice di Logudoro, volendo im-
 padronirsi di questa regione, "invitò
 a mangiare seco a uno suo castello
 questo suo suocero, e ivi finalmente
 il fe' tagliare per pezzi lui e tutta sua



142 «Nel fosso su» diss'el «de' Malebranche,
là dove bolle la tenace pece,
non era giunto ancora Michel Zanche,

145 che questi lasciò un diavolo in sua vece
nel corpo suo, ed un suo prossimano
che 'l tradimento insieme con lui fece.

148 Ma distendi oggimai in qua la mano;
aprimi gli occhi». E io non li' apersi;
e cortesia fu lui esser villano.

151 Ahi Genovesi, uomini diversi
d'ogne costume e pien d'ogni magagna,
perché non siete voi del mondo spersi?

154 Chè col peggiore spirto di Romagna
trovai di voi un tal, che per sua opra
in anima in Cocito già si bagna,

157 ed in corpo par vivo ancor di sopra.

poiché Branca d'Oria non è ancora
morto, è vivo e sano (e mangia e bee
e dorme e veste panni).»

142. «Nella bolgia» disse «custodita dai
Malebranche, dove la pece vischiosa
ribolle, non era ancora arrivato Mi-
chele Zanche

145. che costui lasciò nel corpo al posto suo
un diavolo, ed altrettanto fece un suo
parente (prossimano) che compì il tra-
dimento insieme con lui.

148. Ma stendi ormai la mano verso di me;
aprimi gli occhi. » E io non glieli aper-
si: e fu atto nobile (cortesia) essere
villano nei suoi confronti.

151. Ahi Genovesi, uomini lontani da ogni
buona usanza (diversi d'ogne costume)
e pieni d'ogni vizio, perché non siete
estirpati dal mondo?

154. Poiché insieme con l'anima più per-
versa della Romagna (frate Alberigo)
trovai un vostro concittadino tale, che
a causa delle sue azioni già sta immer-
so (si bagna) con l'anima nel Cocito.

157. e col corpo appare ancora vivente sul-
la terra (di sopra).

L'invettiva contro i Genovesi corri-
sponde simmetricamente, a chiusura
dell'episodio di frate Alberigo, a quel-
la contro Pisa, con la quale si conclude
l'episodio di Ugolino. La maledizione
del Poeta coinvolge così in questo
canto "con terribile imparzialità le due
rivali repubbliche marinare: i vinti e i
vincitori della Meloria" (D'Ovidio).



nferno, Canto XXXIV

Dante e Virgilio entrano nella quarta zona di Cocito, chiamata Giudecca, dove soffrono coloro che tradirono i loro benefattori.

Qui nessuna delle anime dannate parla, nessuna è identificata: imprigionate totalmente nel ghiaccio, si possono appena intravedere, immobili nelle più diverse posizioni: supine, ritte in piedi, capovolte, piegate ad arco. Nell'aria opaca che grava sulla palude gelata comincia a delinearsi un'enorme sagoma, come un mulino le cui pale girino nel vento: è la mole gigantesca di Lucifero piantato fino a mezzo il petto nella palude.

Il re dell'inferno ha tre facce, quella anteriore è rossa, quella sinistra è nera e quella destra è gialla; le tre bocche maciullano senza posa tre peccatori, che tradirono le due supreme autorità, la spirituale e la temporale: Giuda, Bruto e Cassio; Giuda, per maggiore tormento, è straziato di continuo dagli artigli del mostro. Agitando le sue tre paia d'ali di pipistrello Lucifero genera il vento che fa ghiacciare Cocito.

Ormai i due poeti hanno visto tutto l'inferno ed è tempo di uscire; Dante si avvinghia al collo di Virgilio che scende aggrappandosi ai peli di Lucifero nello spazio tra il corpo villosa di Satana e il ghiaccio che lo imprigiona. Giunto al centro del corpo del mostro (corrispondente al centro della terra) Virgilio si capovolge e prosegue con il suo discepolo attraverso una stretta galleria, mentre Dante gli chiede alcune spiegazioni, finché giungono alla superficie della terra.

INTRODUZIONE CRITICA

Dopo la tensione altissima del dramma del conte Ugolino e il "furore biblico" dell'invettiva contro Pisa, il canto precedente si chiudeva in tono minore, calando gradualmente dallo sdegno violento al disprezzo beffardo dell'invettiva contro i Genovesi. Di questo tono minore partecipa anche l'ultimo canto dell'*Inferno*, con il quale Dante sigilla il primo tempo della "meditazione trinitaria" intorno alla realtà spirituale dell'uomo (non essendo i tre regni altro che fasi di un solo processo di caduta e di redenzione) e, nel finale, prepara il lettore alla dolce visione della marina del purgatorio. Il canto trova la sua unità attorno alla figura mostruosa di Lucifero, che domina e soverchia ogni altra immagine e la sua comparsa, già misteriosamente preannunciata nel canto XXXIII (versi 100-105), è preparata con sapienza. La solennità del verso latino iniziale: *vexilla regis prodeunt inferni* - infonde quasi un senso di religioso orrore, mentre la massa bruta del mostro "viene innanzi lentamente attraverso l'atmosfera scura e lontana, con lineamenti prima indefiniti, e domina paurosamente sulla squallida distesa..." (Momigliano).

Il pellegrino, che di cerchio in cerchio aveva sperimentato, giudicato, combattuto il mondo del peccato, accosta faticosamente il simbolo del male in un orizzonte cupo e grigio, dove si dissolvono tutti i più violenti colori del mondo infernale (che erano pur sempre emblemi di vita, anche se di una vita dannata), in un silenzio dove tutte le grida di dolore o di maledizione che lo hanno accompagnato, restano imprigionate nel ghiaccio.

Lo sfondo non potrebbe essere architettato con maggiore efficacia, ma quando la figura di Lucifero si avvicina e si precisa, Dante, dopo averlo sbizzato con un tratto potente (*lo 'mperador del doloroso regno da mezzo il petto uscì fuor della ghiaccia*), si affanna impacciato, cerca approssimative precisazioni, usa iperboli ed esclamazioni. Proprio per questo numerosi commentatori negano la poeticità del più gigantesco personaggio dell'*Inferno*. Secondo il Grabher "il colossale in Lucifero non raggiunge un vigore poetico adeguato" perché la sua figura "è costruita con un ritmo piuttosto faticoso e frammentario". Il Romani ritiene che "questo mostro immane, con l'inutile corpaccio morto, non vale neppure uno di quei suoi ministri, pieni di maliziosa gaiezza i quali portano la viva luce del comico sulla sudicia bolgia dei barattieri".

Tuttavia l'apparizione di Lucifero è sconcertante e grandiosa e ci riporta all'iconografia di tanti affreschi e mosaici medievali, in cui lo sforzo di rappresentare il simbolo vivente del male libera la fantasia dell'artista da ogni freno immergendola nel mondo dell'orrido. Anche se non si può negare che Dante abbia conosciuto molte tradizioni iconografiche letterarie e figurative, nella co-

struzione di Lucifero, nella sua struttura che poggia su salde basi dottrinali è evidente un senso di equilibrio e di misura, il quale ha impedito ogni esasperazione grottesca che poteva sconfinare nell'ingenuità o tradursi nel virtuosismo. È quindi giusto riconoscere la prodigiosa originalità di questa creazione che nella fantasia del Poeta vuole essere "il bestiale contrapposto della Trinità... la sintesi morale e pittorica della perversione morale e fisica del regno del male" (Momigliano). Preparato già nel primo canto, dove le tre belve sono "una demoniaca processione di una Trinità inferna, una sostanza in tre persone. L'una dall'altra procedendo, dalla Cupidigia la Violenza, e dalla Cupidigia e dalla Violenza insieme l'invidiosa Frode, l'amor del Male" (Apollonio). L'emblema della trinità demoniaca "che capovolge nel Male le aspirazioni del Bene, e irrigidisce nell'amor di sé il richiamo dell'amor divino... opera nella prima cantica, giù giù traboccando dal triforme Cerbero al triforme Cerione al triforme Lucifero", finché quelle "aspirazioni" attraverso il centro della terra saliranno verso la Trinità divina ("s'intende molto facilmente che le tre facce di Lucifero sono in antitesi con i tre cerchi di tre colori che il Poeta poi ci dirà di aver veduti in Dio" secondo l'affermazione del Petrobono che si riporta ai versi 115-120 del canto XXXIII del *Paradiso*).

Dante rappresenta Satana quale un immenso ammasso di materia quasi inerte, perché questa, secondo la filosofia scolastica, essendo pura potenza, passività quasi assoluta, si avvicina di più al non essere, al nulla. "Il riassunto di tutti i mali d'inferno è là, in quella montagna di materia torpida, la fonte di tutto il pianto del mondo è là, in quel gigante che piange con sei occhi, grottescamente, la suggestione precipite delle tre Bestie si spegne in quelle tre Facce, la superbia negatrice di Farinata si addormenta gelida e tetra in quel mostro che *da mezzo il petto uscì fuor della ghiaccia*, la monotonia dei tormenti infernali, eterni, si ripete nel gesto monotono con cui dirompe coi denti, a guisa di maciulla, un peccatore..." (Apollonio).

Poiché Lucifero è la "Trinità inferna", di fronte a questo abisso del male la parola non riesce più ad esprimere: l'impotenza a dire del Poeta ha anche questo significato. E il silenzio di Lucifero e dei dannati della Giudecca (anche Bruto *si storce e non fa motto*), la mancanza di ogni dialogo, l'assoluta indifferenza segnano il distacco definitivo di Dante dal male dopo la lunga meditazione sul peccato: *... oramai è da partir che tutto avem veduto* (versi 68-69).

Nel finale (versi 127-139) l'atmosfera infernale ormai si sta dissolvendo, la terra partecipa più animatamente alle vicende spirituali. Il viaggio viene consumato in silenzio, ma coll'accompagnamento discreto di quel ruscelletto che discende in basso. Anche il linguaggio del Poeta muta stile e accento, preludio alla dolcezza dell'alba sulla spiaggia dell'antipurgatorio.

Canto XXXIV

1 «*Vexilla regis prodeunt inferni*
verso di noi; però dinanzi mira»
disse 'l maestro mio «se tu 'l discerni».

4 Come quando una grossa nebbia spira,
o quando l'emisperio nostro annotta,
par di lungi un molin che 'l vento gira,

7 veder mi parve un tal dificio assotta;
poi per lo vento mi ristrinsi retro
al duca mio; ché non si era altra grotta.

Inferno XXXIV,
1-3

La Commedia,
Inferno.
Min. napoletana -
a. 1360 c.
(Londra, British
Museum - Ms.
Add. 19587 -
f. 58 r)



1. «Si avanzano i vessilli del re dell'inferno (le sei ali di Lucifer) verso di noi: guarda perciò davanti a te» disse Virgilio «se riesci a scorgerlo (se tu 'l discerni).»

Le prime tre parole del primo verso sono quelle con cui inizia un inno sacro, composto nel VI secolo dal vescovo di Poitiers Venanzio Fortunato, nel quale è celebrata la Croce, vessillo di Cristo. Ad esse "l'aggiunta del genitivo *inferni* conferisce il senso del più ironico disprezzo verso l'angelo decaduto [Lucifero]" (Vaturi). Il verbo di moto *prodeunt* riferito ad una realtà immobile - la massa del corpo di Lucifero, le cui ali percuotono l'aria senza riuscire a spostarlo dal luogo in cui è confitto - presenta paradossalmente l'avanzare dei due poeti come una stasi, un'attesa, un'incapacità di procedere sotto l'incombere di un immane pericolo, laddove questo pericolo è di fatto ormai vinto. La lunga guerra si del cammino e si della pietate (canto

II, versi 4-5) ha fortificato l'animo di Dante: egli contemplerà Lucifero con lucida curiosità, lo definirà nel suo aspetto esteriore e nei significati simbolici che in lui s'incarnano, ma non ne sarà atterrito. Il suo terrore sarà astrattamente - attraverso giochi di parole, che in realtà lo smentiranno (versi 25-27) - enunciato, mentre la sua meraviglia di fronte a questa immane, muta mole - animata da un movimento regolare e meccanico - si coovetterà in poesia.

4. Come quando una densa nebbia si diffonde (*spira*), o quando il nostro emisfero si abbuia (*annotta*), appare da lontano un mulino la cui ruota è fatta girare dal vento,

7. mi sembrò allora di vedere una tale macchina (*dificio*): poi, a causa del vento, mi rifugiai dietro a Virgilio, poiché non vi era altro riparo (*grotta*).

I giganti erano apparsi a Dante, in

un indeciso crepuscolo, come torri: innamati, equidistanti l'uno dall'altro, incrollabili. Un ordine geometrico e morto li rendeva, da lontano, più che temibili, oggetto di ammirato stupore. Lucifero, in un analogo crepuscolo, appare anch'esso come un'opera dell'ingegno umano, un prodotto della tecnica, ma più complicato: meno maestoso perché, a causa dello svolazzare delle sue ali, è privo dell'assoluta immobilità che suggeriva, per i giganti, la similitudine delle torri, si presenta come un enigma che il nostro intelletto deve sciogliere. È una macchina di cui Dante cercherà di capire il congegno, il funzionamento e il compito al quale è adibita. Il processo di disumanizzazione della realtà infernale raggiunge in Lucifero il suo culmine.

Sommara e convenzionale sarà la menzione che il Poeta farà della sua bruttezza (versi 34-36).

Il suo interesse sarà maggiormente attratto dal funzionamento di questo disorganico coacervo di forme.

10. Già mi trovavo, e con paura lo ricordo
nei miei versi (*il metto in metro*), là
dove i dannati erano tutti coperti (dal
ghiaccio), e trasparivano come un fu-
scello rimasto incorporato nel vetro.

13. Alcuni stanno distesi; altri eretti, chi
con la testa e chi con i piedi (*le pian-
te*) in alto; altri, piegati all'indietro,
raggiungono, a guisa di arco, col volto
i piedi (*altra, com'arco, il volto a' piè
rinverte*).

Nessuna manifestazione di vita è pre-
sente nei dannati della quarta zona di
Cocito (la Giudecca, nome con il qua-
le erano designati nel Medioevo i quar-
tieri abitati dagli Ebrei e che qui ri-
corda la presenza in essa di Giuda
Iscariota, il traditore di Gesù, maciul-
lato da una delle tre bocche di Luci-
fero): ivi sono puniti i traditori dei
benefattori o, secondo altri, coloro che
tradirono le due supreme autorità pre-
poste da Dio all'ordinato convivere
degli uomini: la Chiesa e l'Impero.
Osserva il Vaturi: "finora le anime
dei peccatori si agitavano, gridavano,
imprecavano, si contorcevano sotto la
ferula del supplizio infernale, ma da-
vano fremiti di vita: qua giù, nell'ul-
timo pozzo, ove il più orrendo pec-
cato chiama il più orrendo supplizio,
anche la vita di oltre tomba è scom-
parsa, la seconda morte è assoluta: non
un nome, non l'accento di una perso-
nalità qualsiasi della esistenza terrena;
non sono più anime, sono i fossili di
una stratificazione geologica".

16. Quando ci fummo inoltrati tanto, che
Virgilio rite e opportuno mostrarmi
colui che era stato il più bello degli
angeli (*il bel semblante*).

19. si scostò e mi fece fermare (*fe' restar-
mi*), dicendo: «Ecco Dite (è il nome
di Plutone, re degli inferi, nella mito-
logia) ed ecco il luogo ove occorre che
tu ti armi di coraggio».

22. Non chiedere, o lettore, quale gelo al-
lora mi invase e come la voce mi si
fermò, poiché non lo scrivo, ogni pa-
rola essendo inadeguata (*poco*) ad
esprimerlo.

25. Io non rimasi né vivo né morto: im-
magina ormai da solo, se appena hai
un poco d'intelligenza, come divenni,
privo sia di vita che di morte.

28. Il sovrano dell'inferno sporgeva fuori
dal ghiaccio a partire da metà del pet-
to; e c'è più proporzione fra me e un
gigante (*le più con un gigante io mi
convegno*).

31. che fra i giganti e le sue braccia: vedi
ormai quanto deve essere grande l'in-
tera massa di quel corpo (*quel tutto*)

10. Già era, e con paura il metto in metro,
là dove l'ombre tutte eran coperte,
e trasparien come festuca in vetro.

13. Altre sono a giacere; altre stanno erte,
quella col capo e quella con le piante;
altra, com'arco, il volto a' piè rinverte.

16. Quando noi fummo fatti tanto avanti,
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi
la creatura ch'ebbe il bel semblante,

19. dinanzi mi si tolse e fe' restarmi,
«Ecco Dite» dicendo, «ed ecco il loco
ove convien che di fortezza t'armi».

22. Com'io divenni allor gelato e fioco,
non dimandar, lettore, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogni parlar sarebbe poco.

25. Io non morì, e non rimasi vivo:
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

28. Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo il petto uscia fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,

31. che giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.

perché sia proporzionato a simili brac-
cia (*ch'a così fatta parte si confaccia*).

La presentazione di Lucifero nei versi
28-29 è grandiosa, ma non suggerisce
l'idea di una forza contenuta, come av-
veniva per Farinata (*dalla cintola in
su tutto 'l vedrai*) o anche per i gi-

ganti (*torreggiavan di mezza la per-
sona*). Lucifero appare come una massa
inerte, preclusa ad ogni svolgimento in
senso spirituale e drammatico, che col-
pisce per un attimo l'immaginazione,
ma della quale l'intelletto non tarda a
svelare, attraverso un processo di mi-
surazione, la pura esteriorità.



Inferno
XXXIV. 28

"Giudizio
Universale:
Inferno" di
Taddeo di
Bartolo
(c. 1363-1422) -
(particolare).
(San Gimignano,
Collegiata)

Inferno XXXIV, 49-50

Nella più importante visione dell'oltretomba infernale del '400, quella di una mistica romana, Santa Francesca, confluisce la tradizione di tutte le "visioni" medievali che precedono e seguono Dante. L'influenza del Poeta della "Commedia", in particolare, è presente nel tentativo di dare un ordinamento sistematico al mondo infernale e nella grandiosa figura di Lucifero posta al centro della voragine.

34. Se fu così bello com'è brutto attualmente, e (ciononostante) si ribellò (alzò le ciglia) al suo Creatore (fattore), è ben naturale che ogni male (tutto) derivi da lui.
37. O come mi sembrò cosa degna di grande meraviglia vedere che la sua testa aveva tre facce! Una davanti, ed era rossa,
40. delle altre due, che si congiungevano (s'aggiungieno) a questa sorgendo in corrispondenza della parte mediana di ciascuna spalla, e si congiungevano fra di loro (s'è giugnieno) nella parte mediana del volto dove alcuni uccelli hanno la cresta.
43. la destra appariva di un colore tra il bianco e il giallo: la sinistra appariva (a vedere era tal) di un colore simile a quello delle popolazioni originarie della regione da cui il Nilo scende a valle.
46. Sotto ciascuna faccia sporgevano due grandi ali, proporzionate alle dimensioni di un così grande uccello: non vidi mai vele di imbarcazioni marine così grandi.
49. Non avevano penne, ma il loro aspetto (modo) era quello delle ali del pipistrello; e le agitava, in modo che da lui si originavano tre venti:

Convertito in pura materia, passività, peso, l'angelo che osò ribellarsi al suo Creatore, ne rappresenta la più compiuta antitesi: "perciò i dati particolari della sua condizione debbono essere interpretati in rapporto all'idea esattamente contraria: luce-tenebra, perfezione-imperfezione, bellezza-bruttezza, spiritualità-materialità... attività-passività, armonia-disarmonia, ecc. Dio, ad esempio, è puro atto, e Satana pura stasi o automatismo meccanico: Dio è armoniosamente uno-trino in sostanza-per-

sone, mentre Satana è uno nel gigantesco corpo e trino solo nella testa; Dio è centro dell'universo, mentre Satana patisce al centro dell'universo fisico il peso convergente di tutta la materia ch'è, teologicamente, pura e brutta passività, e l'elemento più irriducibile a Dio" (Mattalia). In particolare, le tre facce di Lucifero, contrapponendosi al-



Particolare da: "Storie di Santa Francesca Romana" attribuito ad Antoniazio Romano (c. 1440-1526). (Roma, Convento di Tor de' Specchi)

- 34 S'el fu sì bello com'elli è or brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui proceder ogni lutto.
- 37 Oh quanto parve a me gran maraviglia
quand' io vidi tre facce alla sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
- 40 l'altr' eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sè giugnieno al luogo de la cresta:
- 43 e la destra pareva tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quasi
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalsa.
- 46 Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar non vid' io mai cotali.
- 49 Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da esso:
- 52 quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangea, e per tre menti
gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
- 55 Da ogni bocca dirompea co' denti
un peccatore, a guisa di maciulla,
sì che tre ne faceva così dolenti.
- 58 A quel dinanzi il mordere era nulla
verso 'l graffiar, che tal volta la schiena
rimanea della pelle tutta brulla.

le tre persone della Trinità, definite da Dante (canto III, versi 5-6), sulla base degli insegnamenti della teologia, *Potestate, Sapienza, Amore*, simboleggiano l'impotenza o l'invidia che da essa consegue (la faccia esangue, *tra bianca e gialla*), l'ignoranza (la faccia nera, del colore delle tenebre, la luce simboleggiando la chiarezza intellettuale), l'odio (la faccia *vermiglia*; in quanto amore volto al male, l'odio è indicato attraverso lo stesso colore che presso i poeti medievali definiva l'amore).

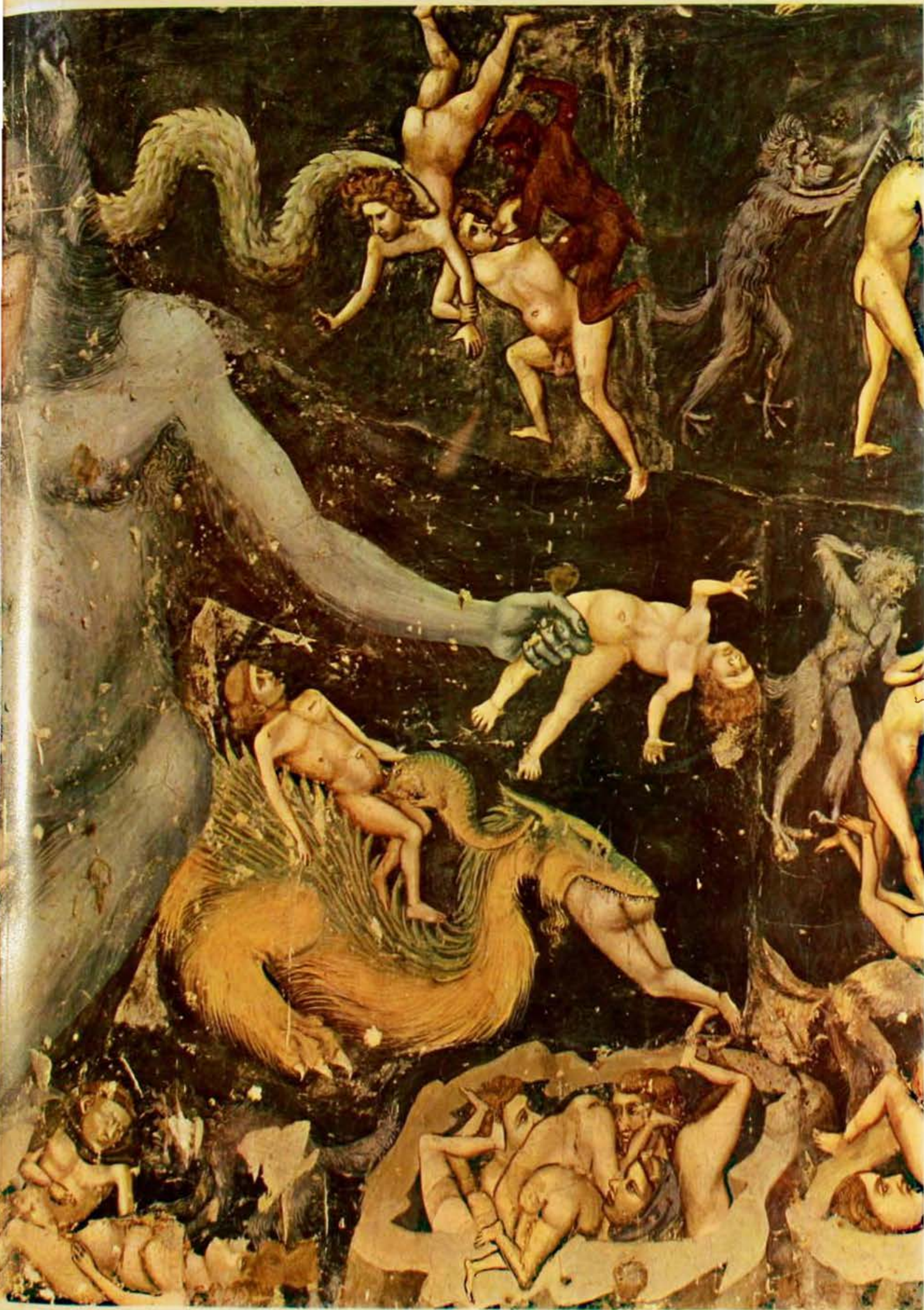
Per quel che riguarda le ali di Lucifero, il loro numero è uguale a quello delle ali dei serafini, gli angeli più vicini a Dio, ma, a differenza di quelle dei serafini, piumate e splendenti, quelle del sovrano dell'inferno sono prive di penne e nerastre.

52. perciò l'intero Cocito era trasformato in ghiaccio (*s'aggelava*). Piangeva con sei occhi, e su tre menti faceva gocciare lagrime miste a bava sanguigna.

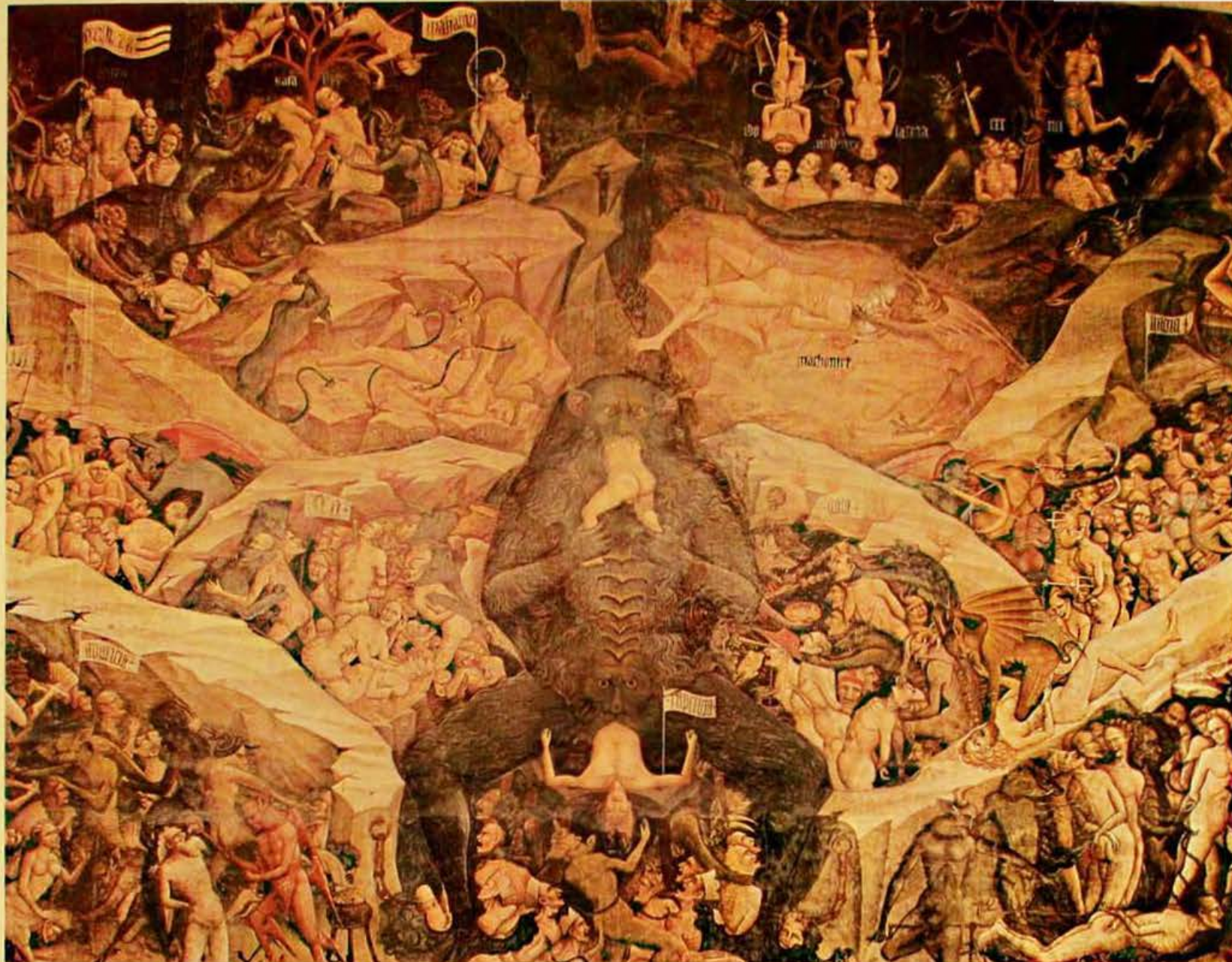
Il pianto parrebbe suggerire la presenza in Lucifero di un residuo di coscienza, ma, col portare la nostra attenzione sul particolare dei sei occhi, al quale simmetricamente ed inevitabilmente - quasi a conclusione di un lucido, spietato sillogismo - risponde quello dei tre menti, il Poeta impedisce che questa nostra supposizione prenda consistenza e si determini. L'accenno alle lagrime di Lucifero è una constatazione oggettiva, registrata allo stesso titolo di altre caratteristiche dell'enorme difetto che Dante si trova davanti o, meglio, ad esse contrapposta al solo fine di inquadrarla in una impassibile definizione concettuale. L'insistenza sul dato numerico (*tre facce... due grand'ali... sei occhi... tre menti*; e, nella terzina 55, *un peccatore... tre ne faceva così dolenti*) ribadisce il carattere disumano di questo fenomeno naturale, di questo congegno disarmico nel quale non è dato cogliere il vestigio di alcuna spiritualità, e il cui significato è interamente determinato, attraverso l'allegoria, dall'esterno.

55. In ogni bocca frantumava (*dirompea*) con i denti un peccatore, come una grama (*maciulla*: strumento che serve a tritare la canapa o il lino), in modo da tormentarne così tre.
58. Per quello che era maciullato nella bocca anteriore (*a quel dinanzi*) il mordere di Lucifero era poca cosa rispetto al graffiare dei suoi artigli, tanto che a volte la sua schiena restava interamente priva (*brulla*) di pelle.





Inferno XXXV,
34-36
"Giudizio
Universale"
di Giotto
(c. 1266-1337) -
(particolare).
(Padova,
Cappella degli
Scrovegni)



L'affresco della seconda metà del secolo XIV attribuito a Jacopo di Paolo ripete - nell'iconografia infernale - la divisione in bolge comune a tutte le rappresentazioni del "doloroso regno" dopo Dante, ma presenta una diversa classificazione delle pene e una semplificazione nella figura di Luciferò, il cui volto tuttavia conserva la tragica fissità di quello del Luciferò dantesco.

"Inferno" attribuito a Jacopo di Paolo (seconda metà del sec. XIV) - (con particolare). (Bologna, Basilica di San Petronio - Cappella dei Re Magi)

61 «Quell'anima là su c'ha maggior pena»
disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto.
che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.

64 Delli altri due c' hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo è Bruto
vedi come si storcel e non fa motto;

61. «Quel dannato lassù, che è sottoposto ad un maggiore tormento» disse Virgilio, «è Giuda Iscariota, il quale tiene la testa dentro la bocca di Luciferò e agita fuori di essa le gambe.

64. Degli altri due, che hanno la testa rovesciata in basso, quello che pende dalla faccia di colore nero è Bruto,

vedi come si divincola! e non emette lamento (e non fa motto);

67. l'altro, che appare così muscoloso (membruto), è Cassio. Ma sta scendendo nuovamente la notte (i due poeti hanno dunque impiegato ventiquattro ore per percorrere tutto l'inferno), e ormai occorre allontanarci, poi-

ché abbiamo veduto tutto (l'inferno).»

Il castigo di Bruto (impassibile nel dolore, ricorda Capaneo e Giasone) è uguale a quello di Cassio: entrambi infatti si macchiarono di uno stesso delitto, ricambiando col tradimento la generosità di Cesare, dal Poeta menzionato nel *Convivio* (IV, V, 12) co-

- 67 e l'astro è Cassio che par sì membruto.
Ma la notte risurge, e oramai
è da partir, ch'è tutto avem veduto».
- 70 Com'a lui piacque, il collo li avvinghiai;
ed el prese di tempo e luogo poste;
e quando l'ali fuoro aperte assai,
- 73 appigliò sè alle vellute coste:
di vello in vello giù discese poscia
tra 'l folto pelo e le gelate croste.
- 76 Quando noi fummo là dove la coscia
si volge, a punto in sul grosso dell'anca,
lo duca, con fatica e con angoscia,

me "primo principe sommo", ed uccidendolo (44 a.C.). Più grave è la pena di Giuda Iscariota, che consegnò il Figlio di Dio ai suoi persecutori: egli si trova con la testa dentro una delle bocche di Lucifero e con il corpo, sottoposto ai suoi graffi, fuori di essa, "quasi in contrappasso di ciò che è scritto nel vangelo di San Luca che Satana era entrato in Giuda a fargli commettere la maggiore empietà" (Vaturo). Gli uccisori di Cesare e di Cristo si sono macchiati, agli occhi di Dante, delle più gravi colpe che un uomo possa commettere, per aver attentato, nei loro fondatori, ai due ordinamenti da Dio assegnati a guida dell'umanità, quali «rimedi» contro l'infermità del peccato dopo la colpa di Adamo: nel campo temporale l'Impero, nel campo spirituale la Chiesa. Lucifero, paragonato in precedenza per il moto delle sue ali ad un mulino a vento (ed un senso di desolata inutilità si sprigionava da questo paragone: nell'eterno girare delle pale era come adombrato lo sforzo fiacco ed impotente delle ali del re dell'inferno, pigramente svolazzanti, incapaci di conferirgli un fremito di vita, di sottrarlo alla sua prigione di ghiaccio, di riportarlo nei cieli dai quali "come folgore", secondo quanto è detto nel vangelo di Luca, era precipitato), appare ora al Poeta come una *maciulla*: la sua malvagità non ha nulla di personale, si esprime nel moto preciso di una macchina.

70. Gli avvinsi il collo con le braccia secondo la sua volontà; ed egli scelse il momento ed il luogo opportuno: e quando le ali furono abbastanza aperte.
73. si afferrò ai fianchi villosi (*alle vellute coste*): poi si calò di ciuffo in ciuffo nello spazio compreso tra il folto pelo e la superficie ghiacciata.

A differenza delle altre potenze infernali (anche le torri impassibili poste a guardia del nono cerchio avevano avuto reazioni riconducibili ad un carattere umano all'appressarsi dei due pellegrini) Lucifero non si è accorto della presenza di Dante e di Virgilio. Nemmeno ora che i due si servono del suo pelo per iniziare il cammino che li porterà fuori dell'inferno ne è consapevole.

76. Quando ci trovammo nel punto in cui la coscia si articola, proprio in corrispondenza della parte più grossa dell'anca (è la parte centrale del corpo di Lucifero e corrisponde al centro dell'universo), Virgilio, faticosamente ed affannosamente,



79 volse la testa ov'elli avea le zanche,
e aggrappossi al pel com'uom che sale,
si che 'n inferno i' credea tornar anche.

82 «Attienti ben, ch  per cotali scale»
disse 'l maestro, ansando com'uom lasso,
«conviensi dipartir da tanto male».

85 Poi uscì fuor per lo foro d'un sasso,
e puose me in su l'orlo a sedere;
appresso porse a me l'accorto passo.

88 Io levai li occhi, e credetti vedere
Lucifero com' io l'avea lasciato;
e vidili le gambe in su tenere;

91 e s'io divenni allora travagliato,
la gente grossa il pensi, che non vede
qual   quel punto ch' io avea passato.

94 «L vati su» disse 'l maestro «in piede:
la via   lunga e 'l cammino   malvagio,
e gi  il sole a mezza terza riede».

97 Non era camminata di palagio
l  v'eravam, ma natural burella
ch'avea mal suolo e di lume disagio.

100 «Prima ch'io dell'abisso mi divella,
maestro mio», diss' io quando fui dritto,
«a trarmi d'erro un poco mi favella.

103 Ov'  la ghiaccia? e questi com'  fitto
s  sottosopra? e come, in s  poc'ora,
da sera a mane ha fatto il sol tragitto?».

106 Edelli a me: «Tu imagini ancora
d'esser di l  dal centro, ov'io mi presi
al pel del vermo reo che 'l mondo fora.



79. si gir  portando la testa in direzione
dei piedi di Lucifero (*volse la testa
ov'elli avea le zanche*), e si aggrapp 
al pelo come chi sale, in modo che io
credevo di tornare ancora oell'inferno.

82. «Tienti stretto (*attienti ben*), poich 
per scale di tal genere» disse Virgilio,
ansimando come un uomo stanco. «oc-
corre allontanarsi dall'inferno (*da tanto
male*).»

85. Poi uscì attraverso l'apertura di una
roccia, e mi fece sedere sull'orlo di
essa; quindi diresse verso di me con
cautela il suo passo (*staccandosi cos 
dal pelo di Lucifero*).

88. Volsti in alto lo sguardo, e pensai di
vedere Lucifero nella posizione in cui
lo avevo lasciato; e vidi invece che
teneva le gambe rivolte in alto;

91. e se io allora mi turbai (*divenni allora
travagliato*), lo immaginai (*il pensi*) la
gente ignorante (*grossa*), che non com-
prende (come non avevo compreso io)
quale   il punto che avevo oltrepas-

Inferno XXXIV,
39-45

La Commedia, Inferno.
Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma,
Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat.
365 - f. 93 r)



Inferno XXXIV, 90
La Commedia,
Inferno.
Min. ferrarese -
a. 1474-1482.
(Roma,
Biblioteca
Vaticana -
Ms. Urb. Lat.
365 - f. 95 v)

sato (il centro della terra).

94. « Alzati in piedi » disse Virgilio « poiché la via che dobbiamo percorrere è lunga e il cammino malagevole (*malvagio*), e già il sole ritorna (*riede*) all'ora media (circa le sette e mezza del mattino) fra la prima ora canonica (corrisponde alle sei) e la terza (corrisponde alle nove). »

97. Non ci trovavamo là in una sala (*camminata*: sala con camino) di palazzo, ma in un sotterraneo (*burella*) naturale che aveva il suolo irregolare e mancanza (*disagio*) di luce.

100. « Maestro, prima che io mi stacchi (*mi divella*) dall'inferno (*dell'abisso*) », dissi quando fui in piedi, « parlami un poco per togliermi dal dubbio (*d'erro*). »

103. Dov'è il ghiaccio? e come mai Lucifero vi è confitto così rovesciato (*si sottosopra*)? e come, in così breve tempo, il sole ha fatto il percorso dalla sera alla mattina? »

106. Ed egli: « Tu ritieni di essere ancora dall'altra parte del centro della terra, là dove mi afferrai al peto del maligno verme che perfora il mondo.

109. Ti trovasti dall'altra parte per tutto il tempo durante il quale io scesi; allorché mi girai, oltrepassasti il punto (il centro della terra) verso il quale si portano da ogni direzione i pesi.

La seconda parte del canto, nella quale è descritta l'uscita dei due poeti dall'inferno e il cammino da loro percorso fino alla superficie dell'emisfero australe, è generalmente ritenuta meno poetica della prima, in quanto, se ci fornisce ragguagli sulla cosmologia di Dante, rimarrebbe al livello dell'informazione necessaria per comprendere i fatti, ma scarsamente rilevante dal punto di vista espressivo. Eppure affiorano in questa parte momenti di autentica commozione, anche se si tratta di una commozione mediata, che ha origine nell'intelletto e dai grandi problemi dell'intelletto trae il suo alimento. Tale è ad esempio il momento in cui Virgilio con fatica e con angoscia supera il centro dell'universo. Tale è anche questa risposta di Virgilio al discepolo, nella quale il rigore logico conferisce risalto ad una profonda, religiosa ansia di conoscenza e culmina in espressioni intensamente poetiche (verso 108, nel quale la poesia non è tanto nel significato sensibile, immediato dei termini, quanto nelle solenni suggestioni bibliche di cui sono carichi, e verso 111, nel quale il riflessivo si traggon conferisce al soggetto - altrimenti scarsamente caratterizzato, e nell'uso comune inerte - i pesi, un'animazione che è propria della volontà cosciente).

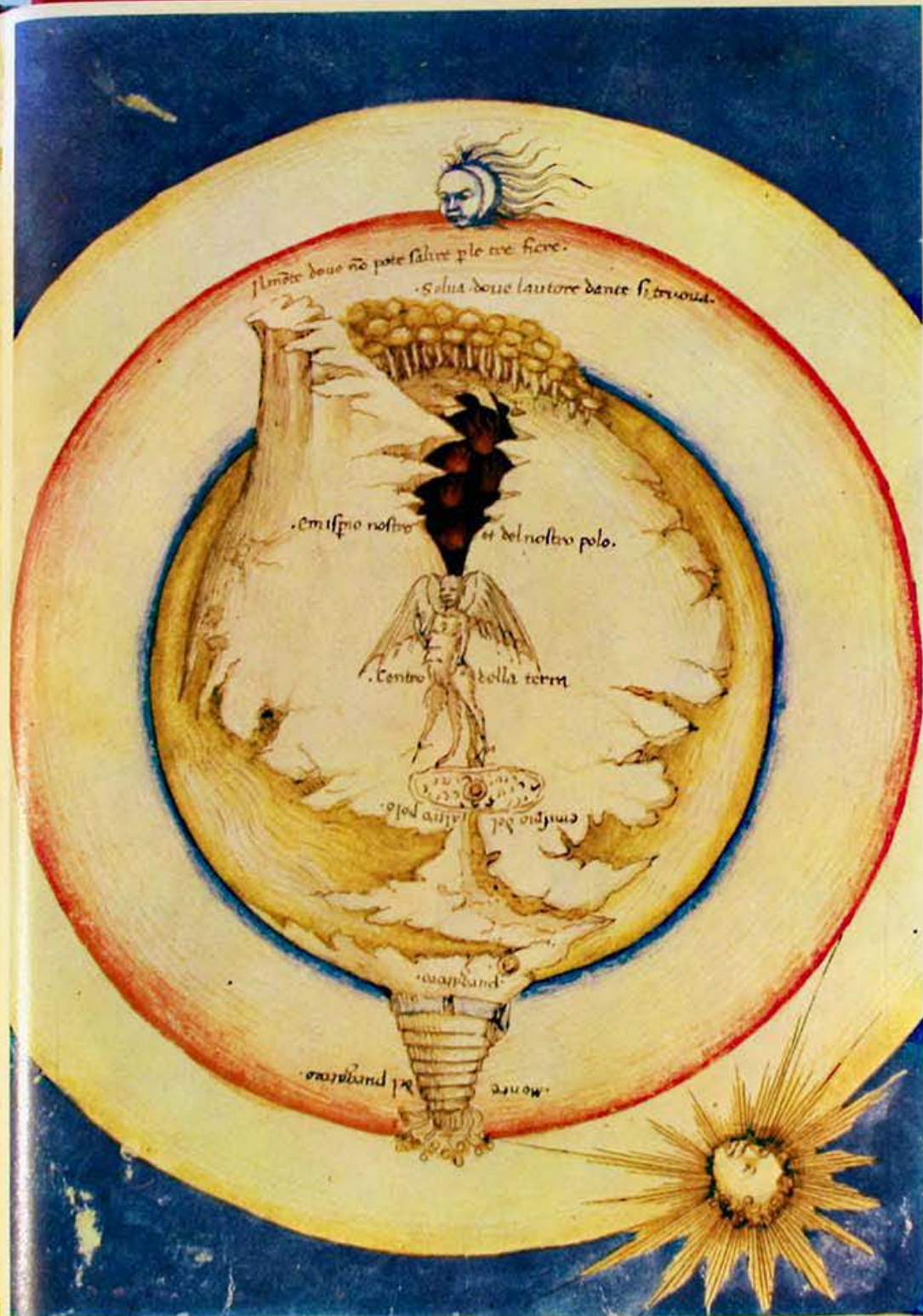
112. E sei ora giunto sotto l'emisfero (australe) che è opposto a quello (boreale) che ricopre la terra emersa (la gran secca), e sotto il cui meridiano centrale (sotto 'l cui colmo: a Gerusalemme, situata, secondo le credenze del Medioevo, al centro della terra emersa) fu ucciso (consunto)
115. l'uomo che nacque e visse senza peccato (Cristo): tu poggi i piedi sulla piccola superficie che corrisponde nell'emisfero australe a quella costituita dalla Giudecca in quello boreale (che l'altra faccia fa de la Giudecca),
118. Qui è mattina, quando nell'emisfero boreale è sera: e Lucifero, che col suo pelo ci servi come scala, è ancora confitto nella posizione nella quale si trovava prima,
121. Dalla parte di questo emisfero precipitò dal cielo: e la terra, che prima della sua caduta emergeva in questo emisfero (che pria di qua si sporse), per paura di lui (che precipitava) si ritrasse sotto il mare (fe' del mar velo),
124. ed emerse nel nostro emisfero: e forse la terra che è visibile (l'isola del purgatorio) da questa parte (nell'emisfero

- 109 Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogni parte i pesi.
- 112 E se' or sotto l'emisperio giunto
ch'è opposto a quel che la gran secca
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto
- 115 fu l'uom che nacque e visse senza pecca:
tu hai i piedi in su picciola spera
che l'altra faccia fa de la Giudecca.
- 118 Qui è da man, quando di là è sera:
e questi, che ne fe' scala col pelo,
fitto è ancora sì come prim'era.
- 121 Da questa parte cadde giù dal cielo;
e la terra che pria di qua si sporse,
per paura di lui fe' del mar velo,
- 124 e venne all'emisperio nostro; e forse
per fuggir lui lasciò qui 'l luogo voto
quella ch'appar di qua, e su ricorse».

australe), per evitare il contatto con Lucifero (fermatosi nel centro della terra) lasciò qui un luogo vuoto (è la natural bucella in cui i due poeti si trovano), e si spinse in alto (su ricorse)».

Nella rappresentazione dantesca della caduta di Lucifero (versi 121-126 e *Paradiso* canto XXIX, versi 49-51) confluono, come ha mostrato il Nardi, tre elementi: 1) il testo biblico di *Isaia* (XIV, 12-17), dell'*Apocalisse* (XII, 7-16), di *Luca* (X, 18) e di *Matteo* (XXV, 41); 2) la cosmografia aristotelico-averroistica come quella che forma lo sfondo o il panorama nel quale il dramma biblico si svolge; 3) alcune considerazioni teologiche per adattare il dramma della caduta di Lu-

cifero e del suo seguito entro quel panorama aristotelico-averroistico". La caduta di Lucifero è così presentata in *Isaia*: "Come cadesti dal cielo Lucifero, stella del mattino?... Tu che dicevi in cuor tuo: 'In cielo io salirò... m'assiderò sul monte del Testamento dalla parte dell'aquilone [in questo particolare è forse lo spunto da cui Dante è stato tratto ad immaginare il vento che, prodotto dalle ali di Lucifero, ghiaccia Cocito]: salirò al di sopra delle nubi, sarò pari all'Altissimo'. Ed invece tu sarai trascinato all'inferno, nella profondità del lago [questo lago, identificandosi nella fantasia di Dante con il fiume del pianto di cui parla Virgilio nel libro VI dell'*Eneide*, è nella *Commedia* lo stagno di Cocito]".



Gli altri passi della scrittura integrano variamente questo brano di Isaia.

"Dante è credente - osserva il Nardi - né la sua fede, anche quando s'è abbattuto in serie difficoltà, ha mai vacillato. Ma egli è altresì filosofo, nel senso che si dava a questa parola ai suoi tempi, quando per filosofia s'intendeva il sistema aristotelico della natura... Ora, nella rappresentazione biblica del peccato di Satana e degli angeli che si schierarono con lui e in quella della loro caduta dal cielo in terra, vi sono espressioni imprecise, come quella di « cielo » e di « terra », che obbligavano la mente sottile di Dante, abituata allo schema cosmologico dei « libri fisici » d'Aristotele, a precisarle meglio." In particolare, rileva il Nardi, la caduta

di Lucifero è avvenuta, per Dante, nell'emisfero australe perché questo emisfero, nel quale originariamente si trovava la terra emersa, è, nella cosmografia aristotelica, più nobile di quello boreale. Scrive il Nardi; "Aristotele, nel libro 11 del *De caelo* (l. c. 16, cap. 2, 285^b 22 sgg.), e Averroè, nel suo commento a quest'opera, affermano ingenuamente che la più nobile parte del mondo è quella da cui comincia il movimento diurno, cioè l'Oriente. E poiché nell'uomo la destra è più nobile della sinistra, si deve dire che l'Oriente è la destra del mondo. Ora, se voi inscrivetevi in un cerchio che rappresenti il mondo la figura d'un uomo che vi mostra la faccia... per far sì che la sua destra coincida con l'Oriente, è

Inferno XXXIV, 121-126

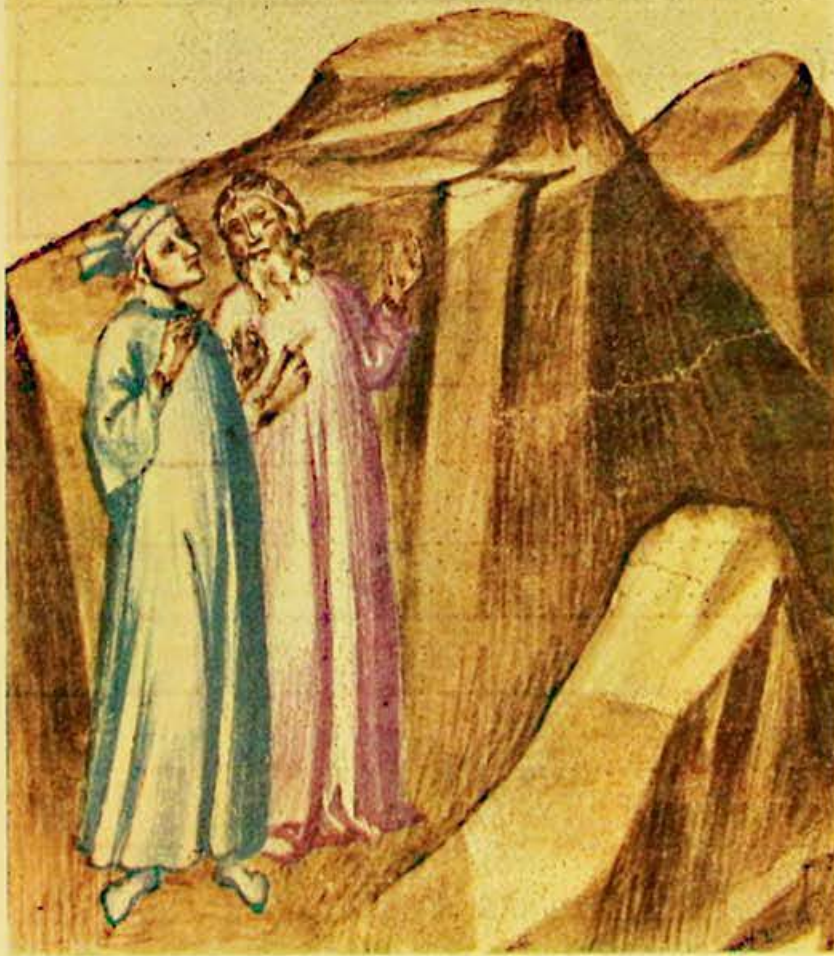
La Commedia, Inferno. Min. fiorentina tardo-gotica - prima metà del sec. XV - (Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. B. R. 215 - f. 3 v)

necessario che la sua testa coincida col polo antartico, e i suoi piedi col polo artico. Dunque... il polo antartico è il capo del mondo, mentre l'artico ne rappresenta l'estremità inferiore. Nel cielo antartico debbono dunque trovarsi quelle costellazioni che mandavano originariamente sulla terra i loro più benefici e salutari influssi, e che la terra stessa attraevano a sé, come magneti il ferro, facendola emergere dalle acque con la loro virtù. Così aveva argomentato Aristotele, maestro di color che sanno, maestro e duca dell'umana ragione, maestro nell'arte del loicare, così aveva ragionato Averrois, che *il gran commento* fece. E così ragionava anche Dante che per questo pone il paradiso terrestre nell'emisfero australe".

La spiegazione che Virgilio dà al suo discepolo sull'origine della distribuzione attuale delle terre, origine che deve essere identificata in una causa fisica (la caduta di Lucifero) prodotta a sua volta da una causa morale (la sua superbia), non ha nulla di pedantesco, di didascalico, ma assurge ai toni di una commossa meditazione, mai disgiunta dallo scrupolo del rigore concettuale. Emergono nella trama di questo ragionamento espressioni di particolare vigore come la *gran secca*, sotto *l' cui colmo consunto* (qui il participio passato indica la lenta agonia dell'Uomo-Dio, contrapponendosi alla fermezza impassibile della precisazione cosmografica; questa, dal canto suo, fa risaltare il carattere sovranaturale del sacrificio di Cristo, la sua divinità, la sua dignità di sovrano dell'universo), *per paura di lui fe' del mar velo*, e *venne*, e su ricorse (qui i continenti si animano di vita umana; l'orrore per la colpa di Lucifero desta in essi la consapevolezza dei valori morali).

127. Vi è laggiù un luogo situato all'estremità del sotterraneo (*tomba*) che avevamo percorso, lontano da Lucifero tanto quanto è lungo (*si distende*) questo sotterraneo, riconoscibile non per mezzo della vista (a causa del buio), ma per il rumore

130. di un piccolo ruscello che qui scende (si tratta verosimilmente del Lete, il corso d'acqua che nel paradiso terrestre, posto sulla sommità della montagna del purgatorio, toglie alle anime



- 127 Luogo è là giù da Belzebù remoto
tanto quanto la tomba si distende,
che non per vista, ma per suono è noto
- 130 d'un ruscelletto che quivi discende
per la buca d'un sasso. ch'elli ha roso,
col corso ch'elli avvolge, e poco pende.
- 133 Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e senza cura aver d'alcun riposo,
- 136 salimmo su, el primo e io secondo,
tanto ch' i' vidi delle cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo;
- 139 e quindi uscimmo a riveder le stelle.

purganti, nel momento in cui si accingono a salire in cielo, la memoria dei loro peccati: in tal modo ogni traccia di peccato torna nell'inferno) attraverso l'apertura di una roccia, da esso scavata, col suo corso a spirale (ch'elli avvolge), e in lieve pendenza.

133. Virgilio ed io ci avviammo per quella via nascosta (nel grembo della terra: è la via che conduce dall'estremità della *natural burella* alla superficie dell'emisfero australe) per ritornare nel mondo luminoso; e senza curarci di interrompere il nostro cammino per riposare,

136. salimmo, egli per primo e io dietro di lui, finché attraverso un foro rotondo vidi la luce degli astri:

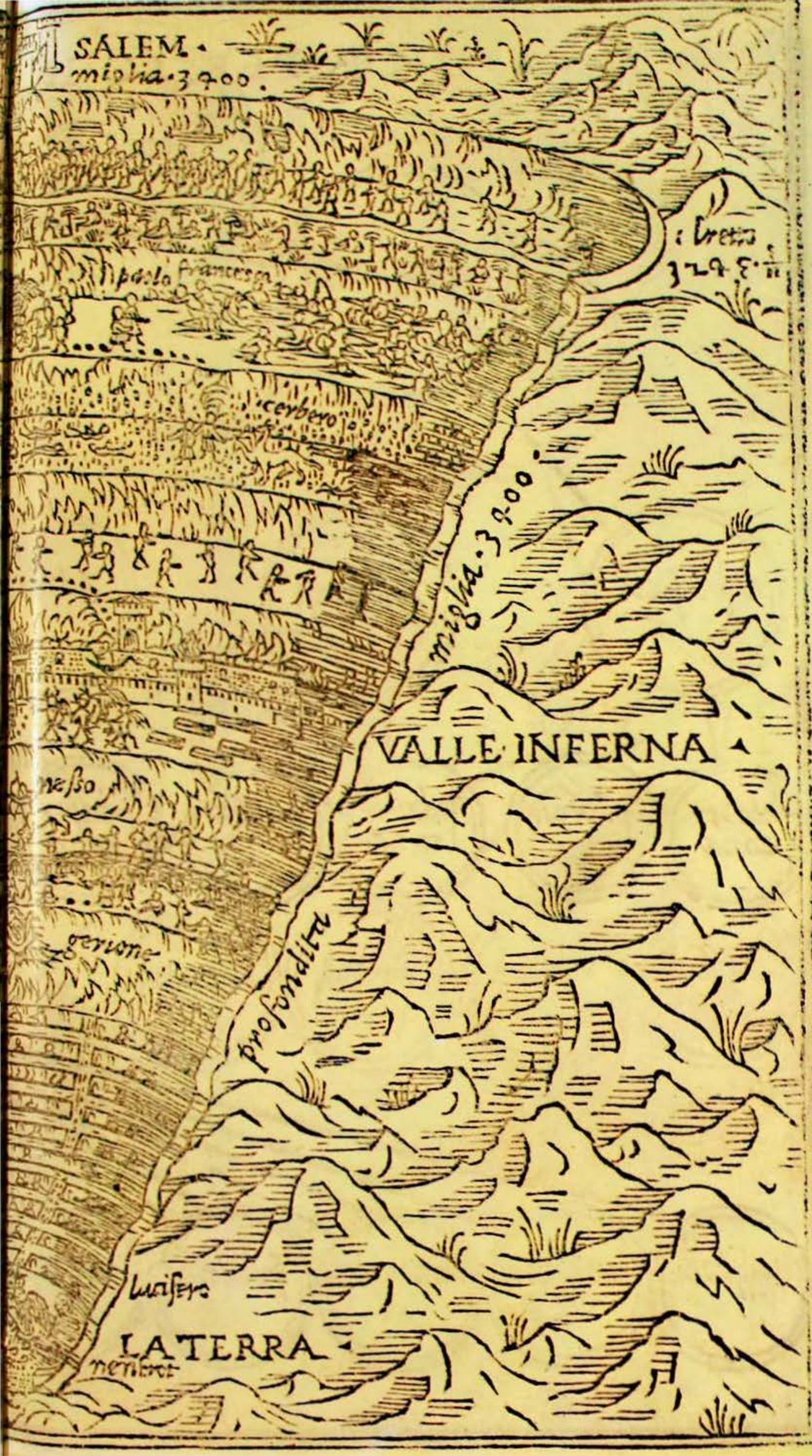
139. e attraverso questo foro (quindi) uscimmo a rivedere il firmamento.

Il cataclisma geologico seguito alla caduta di Lucifero è stato esposto - osserva il Petrocchi - "secondo un lucido procedimento scolastico, ma arricchito da un sentimento drammatico del grande fenomeno che ha sconvolto la terra". In virtù di questo fenomeno - possiamo aggiungere - la stessa configurazione del globo terracqueo esprime per Dante - al di là della sua accidentalità empirica - una verità morale, una vicenda accaduta alle origini del tempo, che tuttavia non cessa di proporsi alla nostra meditazione come attuale, perché eterna, connaturata al nostro spirito. "Ma - aggiunge il Petrocchi - tra la *disputatio* virgiliana e la chiosa narrativa [versi 127-139] di Dante c'è un'indubbia differenza di tono, un cambiamento di registro: non più i vocaboli del ragionamento scientifico, ma i termini di una descrizione naturale sulla quale già cominciano a gettare luce i primi albori propiziatori dell'anti-purgatorio. Via per sempre, entro le tenebre dell'inferno, i vecchi sostantivi e aggettivi che lo stile mezzano ha suggerito, offrendo per trentaquattro canti la materia lessicale indispensabile. L'ultimo sarà il *cammino ascoso*. Ora s'annunciano le nuove parole del purgatorio, vibranti del « dolce » stile tragico: *chiaro mondo... i' vidi delle cose belle... uscimmo a riveder le stelle*. E in questo preannuncio luminoso vibra già la tersa atmosfera lirica del sereno *aspetto* [Purgatorio canto I, verso 14] e del *dolce color d'oriental zaffiro* [Purgatorio canto I, verso 13], s'apre il poetico scenario del secondo regno."

ndici

nferno





Spaccato dell'Inferno

Questo spaccato è tratto dalla seconda edizione veneziana della "Divina Commedia", pubblicata nell'agosto 1515. Proviene, come la prima, che uscì nel 1502, dalla famosa stamperia di Aldo Manuzio e di Andrea di Asola. La terz'ultima pagina presenta con il titolo "Sito et Forma della Valle Inferna" questa raffigurazione che è la più completa ed esatta fra quelle pubblicate a stampa nel XV e XVI secolo.

Indice analitico

ABBAGLIATO: Bartolomeo dei Folcacheri - XXIX, 132; pag. 472
ABEL: Abele, figlio di Adamo - IV, 56; pag. 62
ABRAAM: Abramo, patriarca ebraico - IV, 58; pag. 62
ABSALONE: Assalonne, figlio di Davide - XXVIII, 137; pag. 456
ACHERONTE: fiume infernale - III, 78; pag. 50 - XIV, 116; pag. 230
ACHILLE: celebre eroe greco - V, 65; pag. 82 - XII, 71; pag. 195 - XXVI, 62; pag. 418 - XXXI, 5; pag. 491
ACHITOFEL: Achitofel, consigliere di Davide - XXVIII, 137; pag. 456
ACRI: San Giovanni d'Acri, l'ultima roccaforte cristiana in Palestina, caduta in mano dei Saraceni nel 1291 - XXVII, 89; pag. 436
ACQUAQUETA: Acquacheta, torrente nei pressi di Forlì - XVI, 97; pag. 260
ADAMO (maestro): XXX, 61; pag. 483 - XXX, 104; pag. 484
ADIGE: Adige - XII, 5; pag. 187
AGNEL: Agnolo Brunelleschi - XXV, 68; pag. 402
ALARDO (di Valery): consigliere di Carlo I d'Angiò - XXVIII, 18; pag. 443
ALBERIGO (dei Manfredi): frate Gaudente - XXXIII, 118; pag. 534
ALBERO DA SIENA (o Alberto da Siena): XXIX, 109; pag. 470
ALBERTO (degli Alberti): XXXII, 57; pag. 514
ALESSANDRO: come re dei Macedoni o come tiranno di Fere - XII, 107; pag. 199; come re dei Macedoni - XIV, 31; pag. 220
ALESSANDRO: conte di Romena - XXX, 77; pag. 484
ALESSIO INTERMINELLI DA LUCCA: Alessio Interminelli, nobile lucchese - XVIII, 122; pag. 295
ALETTO: una delle Furie o Erinni - IX, 47; pag. 143
ALI: genero di Maometto - XXVIII, 32; pag. 444
ALICHINO: diavolo - XXI, 118; pag. 342 - XXII, 112; pag. 359
ALTAPORTE: Hautefort, castello dell'Aquitania - XXIX, 29; pag. 460
ANASSAGORA: filosofo greco - IV, 137; pag. 72
ANASTASIO: Anastasio II, papa - XI, 8; pag. 171
ANCHISE: padre di Enea - I, 74; pag. 18
ANFIARAO: re d'Argo, indovino - XX, 34; pag. 318
ANFIONE: XXXII, 11; pag. 508
ANGIOLELLO (di Carignano): nobile di Pano - XXVIII, 77; pag. 451

ANNIBALE: generale cartaginese - XXXI, 117; pag. 502
ANSELMUCCIO: nipote del conte Ugolino - XXXIII, 50; pag. 526
ANTENORA: seconda zona del nono cerchio - XXXII, 88; pag. 516
ANTEO: gigante - XXXI, 100; pag. 500 - XXXI, 113; pag. 502 - XXXI, 139; pag. 504
APPENNINO: Appennino - XVI, 96; pag. 260 - XX, 65; pag. 323
AQUARIO: Acquario, costellazione - XXIV, 2; pag. 379
ARAGNE: Aracne, mitica tessitrice - XVII, 18; pag. 269
ARBA: fiume della Toscana - X, 86; pag. 164
ARETIN: Griffolino d'Arezzo - XXX, 31; pag. 478
ARETINI: XXII, 5; pag. 347
ARETUSA: ninfa - XXV, 97; pag. 405
AREZZO: XXIX, 109; pag. 470
ARL: Arles, città francese - IX, 112; pag. 151
ARNO: XIII, 146; pag. 216 - XV, 113; pag. 247 - XXIII, 95; pag. 372 - XXX, 65; pag. 483 - XXXIII, 83; pag. 530
ARONTA: indovino - XX, 46; pag. 318
ARPIE: mostri mitici - XIII, 10; pag. 204 - XIII, 101; pag. 212
ARRIGO: forse Arrigo dei Fifiati - VI, 80; pag. 100
ARTÙ: mitico re di Bretagna - XXXII, 62; pag. 514
ASOENTE: indovino - XX, 118; pag. 328
ATAMANTE: re di Beozia - XXX, 4; pag. 475
ATENE: XII, 17; pag. 188
ATTILA: re degli Unni - XII, 134; pag. 200 - XIII, 149; pag. 216
ATROPÒS: Atropo, una delle Parche - XXXIII, 126; pag. 534
AUGUSTO: imperatore romano - I, 71; pag. 18
AUGUSTO: riferito a Federico II, imperatore tedesco - XIII, 68; pag. 210
AULIDE: porto greco - XX, 111; pag. 327
AVENTINO: colle di Roma - XXV, 26; pag. 397
AVEROLS: Averroè, medico e filosofo arabo - IV, 144; pag. 72
AVICENNA: medico e filosofo arabo - IV, 143; pag. 72
AZZOLINO: Ezzelino III da Romano, signore di Padova - XII, 110; pag. 199

*

BACCHIGLIONE: fiume che bagna Vicenza - XV, 113; pag. 247

BACO: Bacco, dio pagano - XX, 59; pag. 322

BATISTA: Battista, San Giovanni, il - XIII, 143; pag. 216; - XXX, 74; pag. 483

BARBARICCIA: diavolo - XXI, 120; pag. 342 - XXII, 29; pag. 349 - XXII, 59; pag. 351 - XXII, 145; pag. 360

BEATRICE: II, 70; pag. 35 - II, 103; pag. 38

BECCHERIA: Tesoro dei Beccaria, abate - XXXII, 119; pag. 518

BELZEBÙ: XXXIV, 127; pag. 552 - (cfr. Dite, Lucifero, Satàn)

BENACO: lago - XX, 63; pag. 323 - XX, 74; pag. 324 - XX, 77; pag. 324

BERTRAM DAL BORNIO: Bertran de Born, poeta provenzale - XXVIII, 134; pag. 456

BIANCO (Bianchi): fazione politica fiorentina - XXIV, 150; pag. 392

BISENZO: Bisenzio, fiume - XXXII, 56; pag. 514

BOCCA (degli Abati): XXXII, 106; pag. 518

BOLOGNA: XXIII, 142; pag. 376

BONIFAZIO: Bonifacio VIII, papa - XIX, 53; pag. 306

BONTURO (Dati): XXI, 41; pag. 334

BRANCA D'ORIA: nobile genovese - XXXIII, 137; pag. 535 - XXXIII, 140; pag. 535

BRENTA: XV, 7; pag. 235

BRESCIA: XX, 68; pag. 323

BRIAREO: gigante - XXXI, 98; pag. 500

BRIGATA: Nino della Gherardesca, detto il nipote del conte Ugolino - XXXIII, 89; pag. 530

BRUGGIA: Bruges, città belga - XV, 4; pag. 235

BRUNETTO: Brunetto Latini, politico e letterato fiorentino - XV, 30; pag. 236 - XV, 32; pag. 236 - XV, 101; pag. 246

BRUTO: Lucio Giunio Bruto, fondatore della repubblica romana - IV, 127; pag. 70

BRUTO: Marco Giunio Bruto, uno degli uccisori di Cesare - XXXIV, 65; pag. 547

BULICAME: piccolo lago presso Viterbo - XIV, 79; pag. 227

BUOSO: appartenente alla famiglia degli Abati o dei Donati - XXV, 140; pag. 408

BUOSO DONATI: nobile fiorentino - XXX, 44; pag. 478

*

CACCIA D'ASCIAN: Caccia d'Asciano, appartenente alla famiglia degli Scialenghi - XXIX, 131; pag. 472

CACO: centauro, figlio di Vulcano - XXV, 25; pag. 397

CADMO: mitico fondatore di Tebe - XXV, 97; pag. 405

CAGNAZZO: diavolo - XXI, 119; pag. 342 - XXII, 106; pag. 357

CAINA: prima zona del nono cerchio - V, 107; pag. 86

CAINO - XX, 126; pag. 328

CALCABRINA: diavolo - XXI, 118; pag. 342 - XXII, 133; pag. 359

CALCANTA: Calcante, indovino greco - XX, 110; pag. 327

CAMICION DE' PAZZI: Alberto Camicione dei Pazzi di Valdarno - XXXII, 68; pag. 515

CAMMILLA: Camilla, eroina, figlia del re dei Volsci - I, 107; pag. 22 - IV, 124; pag. 70

CAMPO PICEN: Campo Piceno - XXIV, 148; pag. 392

CAORSA: Cahors, città francese - XI, 50; pag. 178

CAPANEO: uno dei sette re di Tebe - XIV, 63; pag. 226

CAPOCCHIO: XXIX, 136; pag. 472 - XXX, 28; pag. 477

CAPRAIA: isola dell'arcipelago toscano - XXXIII, 82; pag. 530

CAPRONA: castello pisano - XXI, 95; pag. 340

CARDINALE (il): Ottaviano degli Ubaldini - X, 120; pag. 166

CARIDDI: VII, 22; pag. 108

CARLIN: Carlino dei Pazzi di Valdarno - XXXII, 69; pag. 515

CARLO MAGNO: imperatore - XXXI, 17; pag. 492

CARLO: Carlo I d'Angiò, re di Napoli - XIX, 99; pag. 309

CARNARO: Quarnaro, golfo - IX, 113; pag. 151

CARON: Caronte, guardiano infernale - III, 94; pag. 53 - III, 109; pag. 54 - III, 128; pag. 56

CARRARESE: XX, 48; pag. 318

CARRO: Orsa Maggiore, costellazione - XI, 114; pag. 184

CASALODI: Alberto dei conti di Casalodi, signore di Mantova - XX, 95; pag. 326

CASENTIN: Casentino, località della Toscana - XXX, 65; pag. 483

CASSIO: Caio Cassio Longino, uno degli uccisori di Cesare - XXXIV, 67; pag. 547

CATALANO (dei Malavolti): frate Gaudente - XXIII, 104; pag. 372 - XXIII, 114; pag. 374

CATON: Catone Uticense - XIV, 15; pag. 220

CATTOLICA: XXVIII, 80; pag. 451

CECINA: XIII, 9; pag. 203

CENTAURI: mostri mitici - XII, 56; pag. 194 - XII, 104; pag. 199 - XII, 115; pag. 199 - XII, 129; pag. 200

CEPERAN: Ceprano, località sul fiume Liri - XXVIII, 16; pag. 442

CERBERO: cane a tre teste, custode infernale - VI, 13; pag. 93 - VI, 22; pag. 93 - VI, 31; pag. 94 - IX, 98; pag. 150

CERVIA: XXVII, 42; pag. 431

CESARE: Caio Giulio Cesare, console e dittatore romano (cfr. Giulio) - IV, 123; pag. 70 - XXVIII, 98; pag. 453

CESARE: con il significato di «imperatore» - XIII, 65; pag. 210

CHIARENTANA: Carinzia - XV, 9; pag. 235

CHIRON: Chirone, capo dei centauri - XII, 65; pag. 194 - XII, 71; pag. 195 - XII, 77; pag. 195 - XII, 97; pag. 196

CIACCO: VI, 52; pag. 98 - VI, 58; pag. 99

CIANPA (dei Donati): cavaliere fiorentino - XXV, 43; pag. 398

CICILIA: Sicilia - XII, 108; pag. 199

CIPRI: Cipro - XXVIII, 82; pag. 452

CIRCE: maga, figlia del Sole - XXVI, 91; pag. 421

CIRIATTO: diavolo - XXI, 122; pag. 342 - XXII, 55; pag. 351

CLEOPATRA: Cleopatra, regina dell'Egitto - V, 63; pag. 82

CLUGNI: Cluny, abbazia in Borgogna - XXIII, 63; pag. 370

COCITO: fiume infernale - XIV, 119; pag. 231 - XXXI, 123; pag. 502 - XXXIII, 156; pag. 536 - XXXIV, 52; pag. 543

COLCHI: antico popolo della Grecia - XVIII, 87; pag. 292

CORNETO: cittadina della Maremma - XIII, 9; pag. 203

CORNIGLIA: Cornelia, madre dei Gracchi - IV, 128; pag. 70

CORO: Cauro, vento - XI, 114; pag. 184

COSTANTIN: Costantino, imperatore - XIX, 115; pag. 311 - XXVII, 94; pag. 436

CRETI: Creta - XII, 12; pag. 187 - XIV, 95; pag. 228

CURIO: Caio Curione, tribuno romano - XXVIII, 102; pag. 453

*

DAMIATA: Damietta, città egiziana - XIV, 104; pag. 228

DANOIA: Danubio - XXXII, 26; pag. 509

DAVIO: Davide, re ebraico - IV, 58; pag. 62 - XXVIII, 138; pag. 456

DEDALO: celebre architetto greco - XXIX, 116; pag. 471

DEIANIRA: moglie di Ercole - XII, 68; pag. 195

DEIDAMIA: Deidamia, fanciulla greca della quale si innamorò Achille - XXVI, 62; pag. 418

DEMOCRITO: filosofo greco - IV, 136; pag. 72

DIDO: Didone, regina di Cartagine - V, 85; pag. 84

DIO: (cfr. Signore) - I, 131; pag. 24 - II, 91; pag. 36 - II, 103; pag. 38 - III, 39; pag. 46 - III, 63; pag. 50 - III, 103; pag. 54 - III, 108; pag. 54 - III, 122; pag. 55 - IV, 38; pag. 60 - VII, 19; pag. 108 - VIII, 60; pag. 130 - XI, 26; pag. 172 - XI, 31; pag. 175 - XI, 51; pag. 178 - XI, 74; pag. 180 - XI, 84; pag. 181 - XI, 105; pag. 183 - XII, 119; pag. 199 - XIV, 16; pag. 220 - XIV, 70; pag. 226 - XIX, 2; pag. 299 - XIX, 112; pag. 310 - XX, 19; pag. 316; XXIV, 119; pag. 390 - XXV, 3; pag. 395 - XXV, 14; pag. 397

DIOPENÈS: Diogene, filosofo greco - IV, 137; pag. 72

DIOMEDE: eroe greco - XXVI, 56; pag. 418

DIONISIO: tiranno di Siracusa - XII, 107; pag. 199

DIOSCORIDE: medico greco - IV, 140; pag. 72

DITE: XI, 65; pag. 178 - XII, 39; pag. 190 - XXXIV, 20; pag. 540 (cfr. Belzebù, Lucifero, Satàn)

DITE: città infernale - VIII, 68; pag. 130

DOLCIN: Dolcino Tornielli, frate - XXVIII, 55; pag. 447

DRAGHIGNAZZO: diavolo - XXI, 121; pag. 342 - XXII, 73; pag. 354

DUERA: Buoso di Dovera o Dovara, signore di Cremona - XXXII, 116; pag. 518

*

ECUBA: regina di Troia - XXX, 16; pag. 476

EGINA: isola greca - XXIX, 59; pag. 463

ELENA: moglie di Menelao - V, 64; pag. 82

ELETTRA: madre di Dardano, fondatore di Troia - IV, 121; pag. 70

ELIA: profeta biblico - XXVI, 35; pag. 415

EMPEDOCLÈS: Empedocle, filosofo greco - IV, 138; pag. 72

ENEA: eroe troiano - II, 32; pag. 30 - IV, 122; pag. 70 - XXVI, 93; pag. 421

EPICURO: filosofo greco - X, 14; pag. 156

ERACLITO: filosofo greco - IV, 138; pag. 72

ERCOLE: Ercole, eroe mitico - XXV, 32; pag. 397 - XXVI, 108; pag. 422 - XXXI, 132; pag. 502
 ERINE: Erinni o Furie - IX, 45; pag. 143
 ERITON: Eritone, maga - IX, 23; pag. 141
 ETEOCLE: Eteocle, figlio di Edipo e Giocasta - XXVI, 54; pag. 415
 ETICA: opera di Aristotile - XI, 80; pag. 181
 ETIOPIA: XXIV, 89; pag. 387
 ETTOR: Ettore, celebre eroe troiano - IV, 122; pag. 70
 EUCLIDE: matematico greco - IV, 142; pag. 72
 EURIALO: eroe troiano - I, 108; pag. 22
 ETIRIPLO: indovino greco - XX, 112; pag. 327

*

FAENZA: XXXII, 123; pag. 519
 FARFARELLO: diavolo - XXI, 123; pag. 342 - XXII, 94; pag. 356
 FARINATA (degli Uberti): capo dei Ghibellini fiorentini - VI, 79; pag. 100 - X, 32; pag. 157
 FARISEI: setta ebraica - XXIII, 116; pag. 374 - XXVII, 85; pag. 436
 FEDERICO: Federico II, imperatore tedesco - X, 119; pag. 166 - XIII, 59; pag. 207 - XXIII, 66; pag. 370
 FETON: Fetonte, mitico figlio del Sole - XVII, 107; pag. 278
 FIALTE: gigante - XXXI, 94; pag. 500 - XXXI, 108; pag. 500
 FIAMMINGHI: XV, 4; pag. 235
 FIESOLE: XV, 62; pag. 242
 FILIPPO ARGENTI: cavaliere fiorentino - VIII, 61; pag. 130
 FIRENZA: Firenze - X, 92; pag. 164 - XVI, 75; pag. 258 - XXIV, 144; pag. 392 - XXVI, 1; pag. 411 - XXXII, 120; pag. 518
 FISICA: opera di Aristotile - XI, 101; pag. 183
 FLEGETONTA: Flegetonte, fiume infernale - XIV, 116; pag. 230 - XIV, 131; pag. 232
 FLEGIAS: demonio - VIII, 19; pag. 124 - VIII, 24; pag. 124
 FLEGRA: valle della Tessaglia - XIV, 58; pag. 226
 FOCACCIA: Vanni dei Cancellieri, nobile pistoiese - XXXII, 63; pag. 514
 FOCARA: località tra Cattolica e Pesaro - XXVIII, 89; pag. 452
 POLO: centauro - XII, 72; pag. 195
 FORLI: XVI, 99; pag. 260
 FORTUNA: VII, 62; pag. 115 - VII, 68; pag. 115 - XV, 93; pag. 244 - XV, 95; pag. 246
 FOTIN: Fotino, eretico del secolo V - XI, 9; pag. 171

FRANCESCA: da Rimini, figlia di Guido da Polenta, sposa di Gianciotto Malatesta - V, 116; pag. 87
 FRANCESCHI: i Francesi - XXVII, 44; pag. 431 - XXXII, 115; pag. 518
 FRANCESCO: San Francesco d'Assisi - XXVII, 112; pag. 438
 FRANCESCO D'ACCORSO: giunista - XV, 110; pag. 247
 FRANCIA: XIX, 87; pag. 309
 FRISON: Frisoni, abitanti della Frisia, regione dell'Olanda settentrionale - XXXI, 64; pag. 498

*

GADDO: figlio del conte Ugolino - XXXIII, 68; pag. 530
 GAETA: XXVI, 92; pag. 421
 GALEOTTO: Galehaut, personaggio di un romanzo del ciclo bretone - V, 137; pag. 88
 GALIENO: Galeno, medico greco - IV, 143; pag. 72
 GALLURA: giudicato di Sardegna - XXII, 82; pag. 355
 GANELLONE: Gano di Maganza - XXXII, 122; pag. 519
 GARDINGO: località di Firenze - XXIII, 108; pag. 372
 GARISENDA: torre di Bologna - XXXI, 136; pag. 504
 GAUDENTI: frati - XXIII, 103; pag. 372
 GAVILLE: località della Toscana - XXV, 151; pag. 408
 GENESI: Genesi, il primo libro della Bibbia - XI, 107; pag. 183
 GENOVESI: XXXIII, 151; pag. 536
 GERI DEL BELLO: cugino del padre di Dante - XXIX, 27; pag. 460
 GERION: Gerione, mostro infernale - XVII, 97; pag. 278 - XVII, 133; pag. 280 - XVIII, 20; pag. 284
 GHISOLABELLA: sorella di Venedico Caccianemico - XVIII, 55; pag. 290
 GIACOMO (da Sant'Andrea): XIII, 133; pag. 215
 GIANNI DE' SOLDANIER: Gianni dei Soldanieri - XXXII, 121; pag. 519
 GIANNI SCHICCHI (dei Cavalcanti): XXX, 32; pag. 478
 GIOVE: dio pagano - XIV, 52; pag. 223 - XXXI, 45; pag. 494 - XXXI, 92; pag. 500
 GIUDA: Iscariota o Scariotto, uno dei dodici Apostoli - IX, 27; pag. 141 - XXXI, 143; pag. 504 - XXXIV, 62; pag. 546
 GIUDECCA: quarta zona del nono cerchio - XXXIV, 117; pag. 550
 GIUDEI: gli Ebrei - XXIII, 123; pag. 374 - XXVII, 87; pag. 436
 GIUSEPPO: Giuseppe, patriarca ebraico - XXX, 97; pag. 484

COMITA: frate - XXII, 81; pag. 355
 GORGON: Gorgone - IX, 56; pag. 147
 (cfr. Medusa)
 GORGONA: isola dell'arcipelago toscano - XXXIII, 82; pag. 530
 GOVERNO: Governolo, borgo sul fiume Mincio - XX, 78; pag. 324
 GRAPPIACANE: diavolo - XXI, 122; pag. 342 - XXII, 34; pag. 349
 GRAZIA (nel senso di Dio): XXXI, 129; pag. 502
 GRECIA: XX, 108; pag. 327
 GUALANDI: famiglia pisana - XXXIII, 32; pag. 525
 GUALDRADA: moglie di Guido il Vecchio dei conti Guidi - XVI, 37; pag. 254
 GUIDO BONATTI: indovino - XX, 118; pag. 328
 GUIDO (Cavalcanti): poeta fiorentino - X, 63; pag. 162
 GUIDO (del Cassero): nobile di Fano - XXVIII, 77; pag. 451
 GUIDO: appartenente alla famiglia dei conti Guidi di Romagna - XXX, 77; pag. 484
 GUIDO GUERRA: nipote di Gualdrada - XVI, 38; pag. 254
 GUGLIELMO BORSIERE: Guglielmo Borsiere, cavaliere fiorentino - XVI, 70; pag. 258
 GUIZZANTE: Wissant, città belga - XV, 4; pag. 235

*

IASON: Giasone, capo degli Argonauti - XVIII, 86; pag. 292 - XIX, 85; pag. 309
 ICARO: figlio di Dedalo - XVII, 109; pag. 278
 IUA: monte dell'isola di Creta - XIV, 98; pag. 228
 ILIÒN: Ilio - I, 75; pag. 18 (cfr. Troia)
 INDIA: XIV, 32; pag. 220
 IOSAFAT: Giosafat, valle nei pressi di Gerusalemme - X, 11; pag. 156
 IPOCRATE: Ippocrate, medico greco - IV, 143; pag. 72
 ISIPILE: figlia del re di Lenno - XVIII, 92; pag. 292
 ISOPO: Esopo, poeta greco - XXIII, 4; pag. 363
 ISRAEL: Giacobbe, patriarca ebraico - IV, 59; pag. 62
 ITALIA: I, 106; pag. 22 - IX, 114; pag. 151 - XX, 61; pag. 323
 IUNONE: Giunone, dea pagana - XXX, 1; pag. 475

*

JULIA: Giulia, figlia di Giulio Cesare - IV, 128; pag. 70
 JULIO: Caio Giulio Cesare, console e dittatore romano - I, 70; pag. 18 (cfr. Cesare)

LAMAGNA: Germania - XX, 62; pag. 323
 LAMONE: fiume del Faentino - XXVII, 49; pag. 431
 LANCIALOTTO: Lancillotto, personaggio dei romanzi del ciclo bretone - V, 128; pag. 88
 LANFRANCHI: famiglia pisana - XXXIII, 32; pag. 525
 LANO (da Siena): XIII, 120; pag. 214
 LATERANO: XXVII, 86; pag. 436
 LATINO: re del Lazio - IV, 125; pag. 70
 LAVINA: Lavinia, figlia di re Latino - IV, 126; pag. 70
 LEARCO: figlio di Atamante - XXX, 10; pag. 475
 LENNO: isola greca - XVIII, 88; pag. 292
 LETÈ: fiume del paradiso terrestre - XIV, 131, 136; pag. 232
 LIBIA: XXIV, 85; pag. 387
 LIBICOCCO: diavolo - XXI, 121; pag. 342; XXII, 70; pag. 354
 LINO: poeta greco - IV, 141; pag. 72
 LIVIO: Tito Livio, storico latino - XXVIII, 12; pag. 443
 LODERINGO (degli Andalò): frate - XXIII, 104; pag. 372
 LOGODORO: giudicato di Sardegna - XXII, 89; pag. 356
 LOMBARDI: XXII, 99; pag. 356
 LUCANO: poeta latino - IV, 90; pag. 68 - XXV, 94; pag. 404
 LUCCA: XXXIII, 30; pag. 525
 LUCIA: santa - II, 97, 100; pag. 36
 LUCIFERO: VII, 1; pag. 107 - XXXI, 143; pag. 504 - XXXIV, 89; pag. 548 (cfr. Belzebù, Dite, Satàn)
 LUCREZIA: matrona romana - IV, 128; pag. 70
 LUNI: XX, 47; pag. 318

*

MACCABEI: libro della Bibbia - XIX, 86; pag. 309
 MALACODA: diavolo - XXI, 76; pag. 339 - XXI, 79; pag. 339
 MALEBOLGE: ottavo cerchio dell'inferno - XVIII, 1; pag. 283 - XXI, 5; pag. 331 - XXIV, 37; pag. 382 - XXIX, 41; pag. 463
 MALEBRANCHE: diavoli - XXI, 37; pag. 332 - XXII, 100; pag. 357 - XXIII, 23; pag. 365 - XXXIII, 142; pag. 536
 MANTO: indovina, figlia di Tiresia - XX, 55; pag. 322
 MANTUA: Mantova - XX, 93; pag. 326
 MAOMETTO: fondatore dell'Islamismo - XXVIII, 31; pag. 444 - XXVIII, 62; pag. 450

MARCABÒ: castello alla foce del Po - XXVIII, 75; pag. 450
 MARCHESE: Obizzo II d'Este per alcuni (cfr.); Azzo VIII per altri - XVIII, 56; pag. 290
 MAREMMA: XXV, 19; pag. 397 - XXIX, 48; pag. 463
 MAR ROSSO: XXIV, 90; pag. 387
 MARTE: dio pagano - XXIV, 145; pag. 392 - XXXI, 51; pag. 494
 MARZIA: moglie di Catone Uticense - IV, 128; pag. 70
 MATTIA: apostolo - XIX, 94; pag. 309
 MEDEA: figlia del re dei Colchi - XVIII, 96; pag. 294
 MEDUSA: una delle tre Gorgoni, figlie di Forco, dio marino - IX, 52; pag. 143
 MEGERA: una delle Furie (o Erinni) - IX, 46; pag. 143
 MENALIPPO: guerriero tebano - XXXII, 131; pag. 520
 MENCIO: Mincio, fiume - XX, 77; pag. 324
 MICHELE: arcangelo - VII, 11; pag. 107
 MICHELE SCOTTO: filosofo, indovino - XX, 116; pag. 328
 MICHELE ZANCHE: governatore del giudicato di Logudoro, in Sardegna - XXII, 88; pag. 356 - XXXIII, 144; pag. 536
 MINOS: Minosse, giudice infernale, mitico re di Creta - V, 4; pag. 75 - V, 17; pag. 76 - XIII, 96; pag. 212 - XX, 36; pag. 318 - XXVII, 124; pag. 440 - XXIX, 120; pag. 471
 MINOTAURO: mostro mitico, custode infernale - XII, 25; pag. 189
 MIRRA: figlia e amante di Cnira, re di Cipro - XXX, 38; pag. 478
 MOISÈ: Mosè, patriarca ebraico - IV, 57; pag. 62
 MONGIBELLO: Etna - XIV, 56; pag. 223
 MONTAGNA: de' Parcitati, capo ghibellino - XXVII, 47; pag. 431
 MONTAPERTI: località a sud di Siena, sede della battaglia omonima - XXXII, 81; pag. 516
 MONTEREGGION: castello della Valdelsa - XXXI, 41; pag. 492
 MONTE VESO: Monviso - XVI, 95; pag. 260
 MORROCCO: Marocco - XXVI, 104; pag. 422
 MOSCA DEI LAMBERTI: VI, 80; pag. 100 - XXVIII, 106; pag. 454

*

NARCISSO: Narciso, personaggio mitico - XXX, 128; pag. 487
 NASSIDIO: soldato romano - XXV, 95; pag. 404

NAVARRA (regno di): XXII, 48; pag. 351
 NAVARRESE: Ciampolo, cortigiano - XXII, 121; pag. 359
 NEMBRÒT: personaggio biblico, ideatore della torre di Babele - XXXI, 77; pag. 498
 NERI: fazione politica fiorentina - XXIV, 143; pag. 392
 NESSO: centauro - XI, 67; pag. 195 - XII, 98; pag. 196 - XIII, 1; pag. 203
 NETTUNO: dio pagano - XXVIII, 83; pag. 452
 NICCOLÒ: appartenente alla famiglia dei Salimbeni o dei Bonsignori - XXIX, 127; pag. 472
 NILO: XXXIV, 45; pag. 543
 NINO: re degli Assiri - V, 59; pag. 82
 NISO: eroe troiano - I, 108; pag. 22
 NOARESE: vescovo di Novara - XXVIII, 59; pag. 450
 NOÈ: patriarca ebraico - IV, 56; pag. 62

*

OMERO: poeta greco - IV, 88; pag. 68
 OPIZZO DA ESTI: Obizzo II d'Este, signore di Ferrara - XII, 111; pag. 199
 ORAZIO: poeta latino - IV, 89; pag. 68
 ORPEO: mitico poeta greco - IV, 140; pag. 72
 ORLANIZO: paladino di Carlo Magno - XXXI, 18; pag. 492
 OSTERLICCHI: Austria - XXXII, 26; pag. 509
 OVIDIO: poeta latino - IV, 90; pag. 68 - XXV, 97; pag. 405

*

PADOVAN: i Padovani - XV, 7; pag. 235
 PALLADIO: statua di Pallade o Minerva - XXVI, 63; pag. 418
 PANTASILEA: Pentasilea, regina delle Amazzoni - IV, 124; pag. 70
 PARIS: Paride, principe troiano - V, 67; pag. 82
 PAULO: Paolo, san - II, 32; pag. 30
 PENELOPÉ: moglie di Ulisse - XXVI, 96; pag. 421
 PENESTRINO: Palestrina - XXVII, 102; pag. 438
 PESCHIERA: XX, 70; pag. 324
 PESCI: costellazione - XI, 113; pag. 184
 PIER DA MEDICINA: nobile romagnolo - XXVIII, 73; pag. 450
 PIERO: Pietro, apostolo - II, 24; pag. 29 (cfr. Pietro)

PIETRAPANA: Pietra Apuana, ora Pania della Croce, monte - XXXII, 29; pag. 509
 PIETRO: apostolo - I, 134; pag. 24 - XIX, 91, 94; pag. 309 (cfr. Piero)
 PINAMONTE (dei Bonaccolsi): signore di Mantova - XX, 96; pag. 326
 PIRRO: probabilmente il figlio di Achille - XII, 135; pag. 200
 PISA: XXXIII, 79; pag. 530
 PISAN: i Pisani - XXXIII, 30; pag. 525
 PISTOIA: XXIV, 126; pag. 390 - XXIV, 143; pag. 392 - XXV, 10; pag. 397
 PLUTO: custode infernale, mitico re della ricchezza - VI, 115; pag. 104 - VII, 2; pag. 107
 PO: V, 98; pag. 85 - XX, 78; pag. 324
 POLA: IX, 113; pag. 151
 POLENTA: signori di Ravenna - XXVII, 41; pag. 431
 POLIDORO: figlio di Ecuba e Priamo - XXX, 18; pag. 476
 POLISSENA: figlia di Ecuba e Priamo - XXX, 17; pag. 476
 PRATO: XXVI, 9; pag. 411
 PRISCIAN: Prisciano di Cesarea, celebre grammatico del secolo VI - XV, 109; pag. 247
 PUCCIO SCIANCATO: appartenente alla famiglia dei Galigai - XXV, 148; pag. 408

*

RACHELE: seconda moglie di Giacobbe - II, 102; pag. 36 - IV, 60; pag. 62
 RAVENNA: XXVII, 40; pag. 431
 REA: moglie di Saturno - XIV, 100; pag. 228
 RENO: fiume della Romagna - XVIII, 61; pag. 291
 RINIER DA CORNETO: Rinieri da Corneto, celebre brigante - XII, 137; pag. 200
 RINIER PAZZO: ghibellino, della famiglia dei Pazzi di Valdarno - XII, 137; pag. 200
 RODANO, fiume francese - IX, 112; pag. 151
 ROMA: I, 71; pag. 18 - II, 20; pag. 28 - XIV, 105; pag. 228 - XXXI, 59; pag. 495
 ROMAGNA: XXVII, 37; pag. 431 - XXXIII, 154; pag. 536
 ROMAGNUOLI: i Romagnoli - XXVII, 28; pag. 428
 ROMAN: i Romani - XV, 77; pag. 244 - XVIII, 28; pag. 284
 ROMANI: XXVI, 60; pag. 418
 ROMENA: castello - XXX, 73; pag. 483
 RUBERTO GUISCARDO: Roberto Guiscardo, condottiero normanno - XXVIII, 14; pag. 443

RUBICANTE: diavolo - XXI, 123; pag. 342; XXII, 40; pag. 351
 RUGGIERI (degli Ubaldini): arcivescovo di Pisa - XXXIII, 14; pag. 523
 SABELLO: soldato romano - XXV, 95; pag. 404
 SALADINO: Salah-ed-Din, sultano dell'Egitto, celebre principe guerriero - IV, 129; pag. 70
 SAN BENEDETTO DELL'ALPE: monastero - XVI, 100; pag. 262
 SANESI: i Senesi - XXIX, 134; pag. 472
 SAN GIOVANNI: battistero di Firenze - XIX, 17; pag. 300
 SANTERNO: fiume presso Imola - XXVII, 49; pag. 431
 SANTO PIETRO: San Pietro, basilica vaticana - XVIII, 32; pag. 284 - XXXI, 59; pag. 495
 SARACIN: i Saraceni - XXVII, 87; pag. 436
 SARDIGNA: Sardegna - XXII, 89; pag. 356 - XXVI, 104; pag. 422 - XXIX, 48; pag. 463
 SASSOL MASCHERONI: Sassolo Mascheroni - XXXII, 65; pag. 514
 SATAN: Satana - VII, 1; pag. 107 (cfr. Belzebù, Dite, Lucifero)
 SÀVENA: fiume dell'Emilia - XVIII, 61; pag. 291
 SAVIO: fiume che bagna Cesena - XXVII, 52; pag. 431
 SCARMIGLIONE: diavolo - XXI, 105; pag. 341
 SCIPION: Publio Cornelio Scipione, detto l'Africano, generale romano - XXXI, 116; pag. 502
 SEGNORE: (cfr. Dio I - XIX, 91; pag. 309)
 SEMELÈ: figlia di Cadmo - XXX, 2; pag. 475
 SENECA: filosofo latino - IV, 141; pag. 72
 SERCHIO: fiume della Toscana - XXI, 49; pag. 335
 SESTO: figlio di Pompeo - XII, 135; pag. 200
 SETTA: Ceuta, città africana - XXVI, 111; pag. 422
 SIBILIA: Siviglla - XX, 126; pag. 328 - XXVI, 110; pag. 422
 SICHEO: marito di Didone - V, 62; pag. 82
 SILVESTRO: Silvestro I, papa - XXVII, 94; pag. 436
 SILVIO: figlio di Enea - II, 13; pag. 28
 SIMON: Simone, personaggio biblico - XIX, 1; pag. 299
 SINON: Sinone - XXX, 98; pag. 484 - XXX, 116; pag. 486
 SIRATTI: Soratte, monte - XXVII, 95; pag. 436
 SISMONDI: famiglia pisana - XXXIII, 32; pag. 525

SOCRATE: filosofo greco - IV, 134; pag. 70
 SODDOMA: Sodoma, città della Palestina - XI, 50; pag. 178
 SOLDAN: Sultano, re dell'Egitto - V, 60; pag. 82 - XXVII, 90; pag. 436
 SPAGNA: XXVI, 103; pag. 422
 STIGE: palude infernale - VII, 106; pag. 119 - IX, 81; pag. 148 - XIV, 116; pag. 230
 STRICCA: appartenente alla famiglia dei Salimbeni o dei Tolomei - XXIX, 125; pag. 471
 STROFADE: Strofadi, isole greche - XIII, 11; pag. 204

*

TAGLIACCOZZO: XXVIII, 17; pag. 443
 TAIDÈ: Taide, meretrice - XVIII, 133; pag. 296
 TALE: Talete, filosofo greco - IV, 137; pag. 72
 TAMBERNICCHI: monte - XXXII, 28; pag. 509
 TAMICI: Tamigi - XII, 120; pag. 199
 TANAI: Don, fiume russo - XXXII, 27; pag. 509
 TARQUINIO: Tarquinio il Superbo, settimo re di Roma - IV, 127; pag. 70
 TARTARI: XVII, 17; pag. 269
 TEBALDELLO (dei Zambrasi): nobile faentino - XXXII, 122; pag. 519
 TEBALDO: Tebaldo II, re di Navarra - XXII, 52; pag. 351
 TEBANI: i Tebani - XX, 32; pag. 316
 TEBE: città greca - XIV, 69; pag. 226 - XXV, 15; pag. 397 - XXX, 22; pag. 477 - XXXII, 11; pag. 508 - XXXIII, 89; pag. 530
 TEDESCHI: XVII, 21; pag. 269
 TEGGHIAIO: Aldobrandi degli Adimari - VI, 79; pag. 100 - XVI, 41; pag. 255
 TESEO: mitico re di Atene - IX, 54; pag. 143
 TESIFONE: una delle Furie (o Erinni) - IX, 48; pag. 143
 TESORO: opera di Brunetto Latini - XV, 119; pag. 248
 TEVER: Tevere - XXVII, 30; pag. 428
 TIDEO: uno dei sette re che assediavano Tebe - XXXII, 130; pag. 520
 TIPO: Tifeo, gigante - XXXI, 124; pag. 502
 TIRALLI: Tirolo, castello - XX, 63; pag. 323
 TIREZIA: indovino tebano - XX, 40; pag. 318
 TIZIO: gigante - XXXI, 124; pag. 502
 TOLOMEA: terza zona del nono cerchio - XXXIII, 124; pag. 534
 TOLOMEO: astronomo greco - IV, 142; pag. 72

TOPPO: borgo dell'Aretino - XIII, 121; pag. 214
 TOSCANA: XXIV, 122; pag. 390
 TOSCHI: i Toscani - XXII, 99; pag. 356
 TOSCO: toscano - X, 22; pag. 156
 TRENTO: XII, 5; pag. 187
 TRISTANO: personaggio dei romanzi del ciclo bretone - V, 67; pag. 82
 TROIA: XXX, 98; pag. 484 - XXX, 114; pag. 486
 TROIANI: XIII, 11; pag. 204 - XXVIII, 10; pag. 443 - XXX, 14; pag. 476
 TULLIO: Marco Tullio Cicerone - IV, 141; pag. 72
 TURCHI: XVII, 17; pag. 269
 TURNO: re dei Rutuli - I, 108; pag. 22

*

UGOLINO (della Gherardesca): nobile pisano - XXXIII, 13; pag. 523 - XXXIII, 85; pag. 530
 UGUICIONE: Uguccione, figlio del conte Ugolino - XXXIII, 89; pag. 530
 ULISSE: celebre eroe greco - XXVI, 56; pag. 418
 URBINO: XXVII, 29; pag. 428

*

VAL CAMONICA: XX, 65; pag. 323
 VALDICHIANA: XXIX, 47; pag. 463
 VAL DI MAGRA: XXIV, 145; pag. 392
 VANGELISTA: San Giovanni Evangelista - XIX, 106; pag. 310
 VANNI PUCCI: XXIV, 125; pag. 390
 VELTRO: figura allegorica - I, 101; pag. 22
 VENERICO CACCIANEMICO: XVIII, 50; pag. 287
 VERCELLI: XXVIII, 75; pag. 450
 VERONA: XV, 122; pag. 248
 VERRUCCHIO: Malatesta da Verrucchio, signore di Rimini - XXVII, 46; pag. 431
 VINIZIANI: i Veneziani - XXI, 7; pag. 331
 VIRGILIO: poeta latino - I, 79; pag. 20 - XIX, 61; pag. 306 - XXIII, 124; pag. 375 - XXIX, 4; pag. 459 - XXXI, 133; pag. 504
 VITALIANO (del Dente): nobile padovano - XVII, 68; pag. 275
 VULCANO: dio pagano - XIV, 57; pag. 223

*

ZENONE: filosofo greco - IV, 138; pag. 72
 ZITA: santa, patrona di Lucca - XXI, 38; pag. 332

Indice delle illustrazioni

pag. 1 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 3 r

Fregio del frontespizio
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Biblia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. I - vol. III - f. 31 r

Fregio del I canto
Miniatura (sec. XV) - scuola lombardo-ferrarese
"Breviarium Romanum"
Parma, Biblioteca Palatina - Ms. Palat. 6 - f. 35 v

pag. 11 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4112 - f. 8 r

pag. 12 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 6 r

pag. 13 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 1 r

pag. 14 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 10 r

pag. 15 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 10 v

pag. 16-17 Miniatura (a. 1416)
POL e JEAN DE LIMBOURG
"Très riches heures du duc de Berry"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 65 - f. 108 r
foto Giraudon

pag. 18 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 4 r

pag. 19 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 4 r

pag. 20-21 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 2 v

pag. 22 Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
"Speculum humanae salvationis"
Roma, Biblioteca Corsiniana
Ms. 2617 [55. K. 2] - f. 13 v

pag. 23 Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
"Speculum humanae salvationis"
Roma, Biblioteca Corsiniana
Ms. 2617 [55. K. 2] - f. 13 v

pag. 24 Miniatura (a. 1460 circa)
SIMON MARMION
"Les sept Ages du Monde"
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 9047 - f. 1 v

Fregio del II Canto
Miniatura (sec. XIV)
"Breviarium"
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 24 - f. 371 v
foto Agenzia Scala

pag. 27 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 1077 - f. 1 r

pag. 28-29 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Cronica" di Giovanni Villani
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 7 v

pag. 30 Incisione (a. 1481)
attribuita a BACCIO BALDINI
su disegni di SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Inferno
Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
Ms. P. I. 27 - f. 24 v

pag. 31 Incisione (a. 1481)
attribuita a BACCIO BALDINI
su disegni di SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Inferno
Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
Ms. P. I. 27 - f. 24 v

- pag. 32. Miniatura (a. 1480 circa - 1490)
33 attribuita a SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Reg. Lat. 1896^a - f. 101 r
- pag. 34 Incisione (a. 1481)
attribuita a BACCIO BALDINI
su disegni di SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Inferno
Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
Ms. P. I. 27 - f. 15 r
- pag. 35 Incisione (a. 1481)
attribuita a BACCIO BALDINI
su disegni di SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Inferno
Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
Ms. P. I. 27 - f. 15 r
- pag. 37 Miniatura (sec. XV) - scuola francese
"Horae B. Mariae Virginis"
Roma, Biblioteca Corsiniana
Ms. 1231 [55, K. 8] - f. 111 r
- pag. 38 Miniatura (sec. XIV) - scuola ignota
La Commedia, Inferno
Treviso, Biblioteca Comunale
Ms. 337 - f. 4 r
- pag. 39 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 6 r
- pag. 40 Affresco
SIMONE MARTINI (c. 1285-1344)
"Santa Chiara"
Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco
Cappella di San Martino
(particolare)
- Fregio del III canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Biblia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. I - vol. IV - f. 40 v
- pag. 43 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 4 v
- pag. 44 Dipinto su tavola
45 BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Firenze, Museo San Marco
(particolari)
- pag. 46 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 9 r

- pag. 47 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 9 r
- pag. 48- Miniatura (a. 1416)
49 POL e JEAN DE LIMBOURG
"Très riches heures du duc de Berry"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 65 - f. 64 v
foto Giraudon
- pag. 51 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola dell'Italia settentrionale
"Vaticinia de Pontificibus Romanis"
di Gioacchino da Fiore
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Ross. 374 - f. 4 r
- pag. 52 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 6 v
- pag. 54- Miniatura (fine sec. XIII)
55 SIMON D'ORLIENS
"Traité de fauconnerie"
di Federico II di Hohenstaufen
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. 12400 - f. 135 r
- pag. 56 Miniatura (sec. X)
scuola dell'Italia settentrionale
"Psalterium"
Vercelli, Biblioteca Capitolare
Ms. 62 - f. 134 v
- Fregio del IV canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Biblia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. I - vol. II - f. 75 r
- pag. 59 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 39 r
- pag. 60 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 3 v
- pag. 61 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 3 v
- pag. 63 Miniatura (sec. XI) - scuola tedesca
di Reichenau o di Einsiedeln
"Evangelium"
Brescia, Biblioteca Queriniana
Ms. F. II. 1 - f. 35 v
- pag. 64 Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
"Psalterium et officia ecclesiastica"
Firenze, Biblioteca Riccardiana
Ms. 309 [K. III. 8] - f. 28 v

- pag. 65 Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
"Psalterium et officia ecclesiastica"
Firenze, Biblioteca Riccardiana
Ms. 309 [K. III. 8] - f. 27 v
- pag. 66 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia. Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 11 v
- pag. 67 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia. Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 11 r
- pag. 68 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia. Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 53 r
- pag. 69 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia. Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 83 r
- pag. 70 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Cronica" di Giovanni Villani
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 4 v
- pag. 71 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia. Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 13 v
- pag. 72 Affresco
RAPHAELLO (1483-1520)
"Scuola di Atene"
Roma, Vaticano - Stanza della Segnatura
(particolare)
- Fregio del V canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GINALDI
"Bibbia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. I - vol. II - f. 227 r
- pag. 75 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia. Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 12 r
- pag. 76-77 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia. Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 39 r
- pag. 78 Affresco
MICHELANGELO (1475-1564)
"Giudizio Universale"
Roma, Vaticano - Cappella Sistina
(particolare)

- pag. 79 Affresco
MICHELANGELO (1475-1564)
"Giudizio Universale"
Roma, Vaticano - Cappella Sistina
(particolare)
- pag. 80-81 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a FRANCESCO DA BARBERINO
"Documenti d'Amore" di
Francesco da Barberino
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4077 - f. 88 v
- pag. 82-83 Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
La Commedia. Inferno
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 1076 [A. 22] - f. 12 v
- pag. 84 Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
La Commedia. Inferno
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 1076 [A. 22] - f. 13 r
- pag. 85 Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
La Commedia. Inferno
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 1076 [A. 22] - f. 13 r
- pag. 86 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia. Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 15 v
- pag. 87 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia. Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 15 v
- pag. 88 Miniatura (sec. XV) - scuola lombarda
"De Sphaera" di Leonardo Dati
Modena, Biblioteca Estense
Ms. a. X. 2.14 [Lat. 209] - f. 10 r
- Fregio del VI canto
Miniatura (sec. XV) - scuola ferrarese
"Missale Romanum"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2165 - f. 60 r
- pag. 91 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia. Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 34 v
- pag. 92 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia. Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 13 r
- pag. 94-95 Affresco
TADdeo DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale: Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolari)

- pag. 96-97 Miniatura (sec. XIV)
MAESTRO DEL BIADAILO
"Specchio umano" di Domenico Lenzi
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Tempi 3 - f. 57 v
foto Bevilacqua
- pag. 98 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Cronica" di Giovanni Villani
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 49 r
- pag. 99 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Cronica" di Giovanni Villani
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 21 r
- pag. 101 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola dell'Italia settentrionale
"Vaticinia de Pontificibus Romanis"
di Gioacchino da Fiore
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Ross. 374 - f. 4 v
- pag. 102 Dipinto su tavola
MAESTRO DELL'OSSERVANZA (prima metà sec. XV)
"San Gerolamo nel deserto"
Siena, Pinacoteca
(particolare)
- pag. 104 Miniatura (sec. XV) - scuola lombarda
"Antifonario"
Pavia, Biblioteca Civica Bonetta
Ms. Ing. 2729 - frammento
- Fregio del VII canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Bibbia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. I - vol. IV - f. 162 v
- pag. 107 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 18 v
- pag. 109 Miniatura (ca. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 17 v
- pag. 110-111 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 23 r
- pag. 112-113 Miniatura (sec. XIV)
MAESTRO DEL BIADAILO
"Specchio umano" di Domenico Lenzi
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Tempi 3 - f. 2 r
foto Bevilacqua



- pag. 114 Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente padovana
"L'Acerba" di Cecco d'Ascoli
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.52 - f. 24 v
foto Bevilacqua
- pag. 115 Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente padovana
"L'Acerba" di Cecco d'Ascoli
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.52 - f. 20 v
foto Bevilacqua
- pag. 116 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a FRANCESCO DA BARBERINO
"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4076 - f. 101 r
- pag. 117 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a FRANCESCO DA BARBERINO
"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4076 - f. 87 v
- pag. 118 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 22 r
- pag. 119 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a FRANCESCO DA BARBERINO
"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4076 - f. 92 v
- pag. 120 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Firenze, Museo San Marco
(particolare)
- Fregio dell'VIII canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
"Breviarium Romanum"
Bologna, Biblioteca Universitaria
Ms. 337 - f. 136 r
- pag. 123 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 26 v
- pag. 124 Miniatura (fine sec. XIV)
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 78 - f. 14 v
- pag. 125 Miniatura (fine sec. XIV)
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 78 - f. 38 r
- pag. 126 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 22 r

- pag. 127 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. D. II. 41 - f. 23 r
- pag. 128-129 Miniatura (prima metà sec. XIV) - scuola bolognese
"Iustinianus. Institutiones. Consuetudines feudorum"
Cesena, Biblioteca Malatestiana
Ms. S. IV. 1 - f. 1 r
- pag. 131 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 20 r
- pag. 132 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 6 v
- pag. 133 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 6 r
- pag. 135 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a FRANCESCO DA BARBERINO
"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4076 - f. 66 r
- pag. 136 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Noli me tangere"
Padova, Cappella degli Scrovegni
(particolare)
foto Agenzia Arte e Colore
- Fregio del IX canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
"Breviarium Romanum"
Bologna, Biblioteca Universitaria
Ms. 337 - f. 54 r
- pag. 139 Dipinto su tavola
RAMON DE MUR (sec. XV)
"Giudizio Universale"
Vich, Museo Arcivescovile
(particolare)
- pag. 140 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597
foto Giraudon
- pag. 141 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597
- pag. 142-143 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 83 r
- pag. 144-145 Dipinto su tavola
GUARIENTO (seconda metà sec. XIV)
"Schiera d'angeli corazzati e armati"
Padova, Museo Civico
- pag. 146-147 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"San Francesco scaccia i demoni da Arezzo"
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco
(con particolare)
- pag. 148 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. 2017 - f. 111 v
- pag. 149 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 8 v
- pag. 150 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 26 r
- pag. 151 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. 2017 - f. 114 r
- pag. 152 Miniatura (a. 1474-1482)
scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 22 v
- Fregio del X canto
Miniatura (sec. XV)
scuola lombardo-ferrarese
"Breviarium Romanum"
Parma, Biblioteca Palatina
Ms. Palat. 6 - f. 209 v
- pag. 155 Dipinto su tavola
RAMON DE MUR (sec. XV)
"Giudizio Universale"
Vich, Museo Arcivescovile
(particolare)
- pag. 156 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 88 v
- pag. 157 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 89 r
- pag. 159 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 25 r

pag. 160-161 Miniatura (sec. XIV)
MAESTRO DEL BIADAIOLO
"Specchio umano" di Domenico Lenzi
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Tempi 3 - f. 70 r
foto Bevilacqua

pag. 162-163 Miniatura (inizio sec. XV)
scuola fiorentina tardo-gotica
La Commedia, Inferno
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2263 - f. 31 v

pag. 164 Affresco
ANDREA DEL CASTAGNO (a. 1423-1457)
"Dante"
Firenze, Museo di Sant'Apollonia

pag. 165 Affresco
ANDREA DEL CASTAGNO (a. 1423-1457)
"Farinata degli Uberti"
Firenze, Museo di Sant'Apollonia

pag. 166 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 33 v

pag. 167 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 36 r

pag. 168 Miniatura (sec. XIV)
seguace di NICCOLÒ DA BOLOGNA
La Commedia, Paradiso
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. B. 25 - f. 113 r

Fregio dell'XI canto
Miniatura (sec. XV)
scuola lombardo-ferrarese
"Breviarium Romanum"
Parma, Biblioteca Palatina
Ms. Palat. 6 - f. 243 r

pag. 171 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 10 v

pag. 172 Miniatura (sec. XIII)
"Ars demonstrativa"
Bergamo, Biblioteca Civica
Ms. Δ 7.5 - f. 5 v

pag. 173 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 28 r

pag. 174-175 Miniatura (sec. XIV) - probabilmente scuola francese
"Weltchronik" di Rudolf von Ems
Stoccarda, Biblioteca Regionale
Bibl. fol. 5 - f. 163 r; f. 192 r; f. 101 r

pag. 176-177 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Firenze, Museo San Marco
(particolare)

pag. 178 Miniatura (a. 975)
scuola mozarabica
"Comentarios al Apocalipsis"
di Beato de Liébana
Gerona, Tesoro della Cattedrale
f. 147 v

pag. 179 Miniatura (a. 975)
scuola mozarabica
"Comentarios al Apocalipsis"
di Beato de Liébana
Gerona, Tesoro della Cattedrale
f. 17 v

pag. 180 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Conv. Soppr. 204 - f. 1 v
foto Bevilacqua

pag. 181 Miniatura (fine sec. XIV)
La Commedia, Inferno
Madrid, Biblioteca Nazionale
Vit. 23-2 - f. 1 v

pag. 182 Miniatura (sec. XV) - scuola francese
"Le livre des bonnes moeurs"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 297 - f. 17 r
foto Giraudon

pag. 183 Miniatura (sec. XV) - scuola francese
"Le livre des bonnes moeurs"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 297 - f. 42 r
foto Giraudon

pag. 184 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a FRANCESCO DA BARBERINO
"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4077 - f. 22 v

Fregio del XII canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Bibbia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. 1 - vol. IV - f. 170 v

pag. 187 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 95 r

pag. 188 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 12 r

pag. 189 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 147 r

pag. 190 Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
"Expositio in Apocalypsin S. Joannis"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Ashb. 315 - f. 84 r

- pag. 191 Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
"Expositio in Apocalypsin S. Joannis"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Ashb. 415 - f. 9 r
- pag. 192-193 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 30 v
- pag. 194-195 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 97 r
- pag. 196 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 36 r
- pag. 197 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 42 v
- pag. 198-199 Miniatura (a. 1410) - scuola francese
"Le livre de Jean Boccace des cas
de nobles hommes et femmes"
Parigi, Biblioteca dell'Arsenal
Ms. 5193 - f. 305 v
- pag. 200 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Inferno
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.1 - f. 38 r
foto Bevilacqua
- Fregio del XIII canto
Miniatura (sec. XIV)
Antifonario
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. 2781 - f. 58 v
- pag. 203 Miniatura (a. 1474)
CRISTOFORO DE PREDIS
"Libro della fine del mondo"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 124 - f. 148 v
- pag. 204-205 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 19 r
- pag. 207 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 33 r
- pag. 208-209 Miniatura (seconda metà sec. XV)
scuola francese
"Compendion historial" di Henry Rommain
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 79 - f. 471 v
- pag. 210 Miniatura (a. 1283)
scuola franco-gotica
"Libros de ajedrez, dados y tablas"
El Escorial, Biblioteca del Monastero di San Lorenzo
Ms. T. I. 6 - f. 19 r
- pag. 211 Miniatura (a. 1283)
scuola franco-gotica
"Libros de ajedrez, dados y tablas"
El Escorial, Biblioteca del Monastero di San Lorenzo
Ms. T. I. 6 - f. 57 r
- pag. 212 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola lombarda
"Legenda S.S. Haymonis et Vermondi"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 509 - f. 2 v
- pag. 213 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola lombarda
"Legenda S.S. Haymonis et Vermondi"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 509 - f. 3 r
- pag. 214 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 160 r
- pag. 215 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 14 r
- pag. 216 Dipinto su tavola
Ignoto pittore veneto-bizantino (metà sec. XIV)
"San Giovanni Battista"
Venezia, Museo Correr
- Fregio del XIV canto
Miniatura (sec. XVI)
"Messale Monastico"
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. 1237 - f. 215 r
- pag. 219 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 114 r
- pag. 220-221 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 36 r
- pag. 222 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 11 r
- pag. 223 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 12 r
- pag. 224-225 Affresco
MICHELANGELO (1475-1564)
"Giudizio Universale"
Roma, Vaticano - Cappella Sistina
(particolare)

pag. 226 Miniatura (inizio sec. XV)
La Commedia, Inferno
Madrid, Biblioteca Nazionale
Vit. 23.5 - f. 55 r

pag. 227 Miniatura (inizio sec. XV)
La Commedia, Inferno
Madrid, Biblioteca Nazionale
Vit. 23.5 - f. 27 r

pag. 228 Miniatura (a. 975)
scuola mozarabica
"Comentarios al Apocalipsis"
di Beato de Liébana
Gerona, Tesoro della Cattedrale
f. 258 v

pag. 229 Miniatura (a. 975)
scuola mozarabica
"Comentarios al Apocalipsis"
di Beato de Liébana
Gerona, Tesoro della Cattedrale
f. 259 r

pag. 230 Miniatura (inizio sec. XV)
MAESTRO DEL TERENCE DES DUCS
"Georgiche" di Virgilio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 307 - f. 88 v

pag. 231 Miniatura (inizio sec. XV)
MAESTRO DEL TERENCE DES DUCS
"Bucoliche" di Virgilio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 307 - f. 1 r

pag. 232 Miniatura (a. 975)
scuola mozarabica
"Comentarios al Apocalipsis"
di Beato de Liébana
Gerona, Tesoro della Cattedrale
f. 244 r

Fregio del XV canto
Miniatura (sec. XVI)
"Messale Monastico"
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. 1237 - f. 22 r

pag. 235 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 17 r

pag. 237 Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
"Tacuinum sanitatis"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N.A.L. 1673 - f. 95 r

pag. 238 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 1 r

pag. 239 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 38 v

pag. 240-241 Miniatura (a. 1374)
NICCOLÒ DA BOLOGNA
"Decretales"
Milano, Biblioteca Ambrosiana
Ms. B. 42 inf. - f. 1 r

pag. 242 Miniatura (inizio sec. XV)
MAESTRO DI ROHAN
"Heures de Rohan"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Lat. 9471 - f. 7 r

pag. 243 Miniatura (a. 1473) - scuola fiorentina
"Città di vita" di Matteo Palmieri
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.53 - f. 41 v

pag. 244 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 50 r

pag. 245 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 53 r

pag. 246-247 Miniatura (sec. XIV) - scuola bolognese
BERNARDINO DA MODENA
"Biblia"
Gerona, Tesoro della Cattedrale
f. 249 r

pag. 248 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola francese
"Livres du Trésor" di Brunetto Latini
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 160 - f. 150 r

Fregio del XVI canto
Miniatura (sec. XVI)
"Messale Monastico"
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. 1237 - f. 21 v

pag. 251 Miniatura (inizio sec. XV)
MAESTRO DEL TERENCE DES DUCS
"Georgiche" di Virgilio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 307 - f. 109 v

pag. 252 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 41 r

pag. 253 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 3 v

pag. 254 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a Giotto (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 98 v



pag. 255 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 99 r

pag. 256- Mosaico
257 attribuito a COPPO DI MARCOVALDO
(seconda metà sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Firenze, Battistero di San Giovanni
(particolare)

pag. 258- Miniatura (sec. XV)
259 La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Ottob. Lat. 2863 - f. 107 v

pag. 261 Miniatura (sec. XIV)
MAESTRO DEL BIADAILO
"Specchio Umano" di Domenico Lenzi
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Tempi 3 - f. 79 r
foto Bevilacqua

pag. 262 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 12 r

pag. 263 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 13 v

pag. 264 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 60 r

Fregio del XVII canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
TADDEO CRIVELLI e FRANCO DE' RUSSI
"Bibbia Sacra" ("Bibbia di Borso d'Este")
Modena, Biblioteca Estense
Ms. V. G. 12 [Lat. 429] - f. 126 v

pag. 267 Miniatura (sec. XV) - scuola padovana
La Commedia, Inferno
Padova, Biblioteca del Seminario
Ms. 67 - f. 52 v

pag. 268 Miniatura (a. 1497) - scuola fiamminga
"Metamorfosi" di Ovidio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 324 - f. 62 v

pag. 269 Miniatura (a. 1497) - scuola fiamminga
"Metamorfosi" di Ovidio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 324 - f. 25 v

pag. 270 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 116 v

pag. 271 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 120 v

pag. 272- Dipinto su tavola
273 BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Firenze, Museo San Marco
(particolare)

pag. 274 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 43 v

pag. 275 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 46 r

pag. 276 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 191 r

pag. 277 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 199 r

pag. 279 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 204 r

pag. 280 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 14 v

Fregio del XVIII canto
Miniatura (sec. XV)
scuola lombardo-ferrarese
"Breviarium Romanum"
Parma, Biblioteca Palatina
Ms. Palat. 6 - f. 37 v

pag. 283 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 27 r

pag. 285 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 46 v

pag. 286 Affresco
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale: Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolare)

pag. 287 Affresco
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale: Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolare)

- pag. 288-289 Dipinto su tavola
HIERONYMUS BOSCH (c. 1450-1516)
"Giudizio Universale"
Vienna, Accademia delle Belle Arti
(trittico)
- pag. 290-291 Miniatura (sec. XV) - scuola lombarda
"Canon maior" di Avicenna
Bologna, Biblioteca Universitaria
Ms. 2197 - f. 127 v; f. 38 v
- pag. 293 Miniatura (a. 1497) - scuola fiamminga
"Metamorfosi" di Ovidio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 324 - f. 71 v
- pag. 294 Miniatura (sec. XV) - scuola padovana
La Commedia, Inferno
Padova, Biblioteca del Seminario
Ms. 67 - f. 48 r
- pag. 295 Miniatura (sec. XV) - scuola padovana
La Commedia, Inferno
Padova, Biblioteca del Seminario
Ms. 67 - f. 56 r
- pag. 296 Affresco
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale: Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolare)
- Fregio del XIX canto
Miniatura (sec. XVI)
"Messale Monastico"
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. 1237 - f. 12 v
- pag. 299 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 63 v
- pag. 300 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 219 r
- pag. 301 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 230 v
- pag. 302 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 49 r
- pag. 303 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 51 v
- pag. 304-305 Miniatura (sec. XIV) - scuola bolognese
"Decretales"
Vercelli, Biblioteca Capitolare
Ms. V - f. 2 v



- pag. 307 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola dell'Italia settentrionale
"Vaticinia de Pontificibus Romanis"
di Gioacchino da Fiore
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Ross. 374 - f. 2 r
- pag. 308 Dipinto su tavola
Ignoto pittore spagnolo (sec. XIII)
"San Pietro"
Barcellona, Museo d'Arte Catalana
(particolare del trittico di Tosas)
- pag. 310 Affresco
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale: Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolare)
- pag. 311 Affresco
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale: Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolare)
- pag. 312 Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
"Expositio in Apocalypsin S. Joannis"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Ashb. 415 - f. 117 r
- Fregio del XX canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 469 r
- pag. 315 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 59 r
- pag. 317 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 52 r
- pag. 318 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 16 v
- pag. 319 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 17 r
- pag. 320-321 Dipinto su tavola
HIERONYMUS BOSCH (c. 1450-1516)
"Tavola dei peccati mortali"
Madrid, Museo del Prado
- pag. 322-323 Affresco
Ignoto pittore piemontese (fine sec. XV)
"Paesaggio lacustre con
borghi fortificati dell'Italia settentrionale"
Issogne, Castello del Challant - Sala di Giustizia
foto Agenzia Arte e Colore



- pag. 324 Affresco
Ignoto pittore piemontese (fine sec. XV)
"Paesaggio montano"
Issogne, Castello dei Challant - Sala di Giustizia
(particolare)
foto Agenzia Arte e Colore
- pag. 325 Affresco
Ignoto pittore piemontese (fine sec. XV)
"Paesaggio fluviale"
Issogne, Castello dei Challant
Oratorio del secondo piano
(particolare)
foto Agenzia Arte e Colore
- pag. 326 Miniatura (inizio sec. XV) - scuola francese
"De claris mulieribus" di Giovanni Boccaccio
Londra, British Museum
Ms. Royal 20.C.V. - f. 45 v
- pag. 327 Miniatura (sec. XVI)
MAESTRO DEL TERENCE DES DUCS
"Bucoliche" di Virgilio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 307 - f. 31 r
- pag. 328 Miniatura (sec. XV) - scuola francese
"Bucoliche" di Virgilio
Digione, Biblioteca Pubblica
Ms. 493 - f. 15 v
- Fregio del XXI canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 456 r
- pag. 331 Miniatura (sec. XIV)
La Commedia, Inferno
Modena, Biblioteca Estense
Ms. a.R. 4.8 - f. 28 v
- pag. 333 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 31 r
- pag. 334 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 57 v
- pag. 335 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 57 r
- pag. 336-337 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Discesa al limbo"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)
- pag. 338 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 250 v



- pag. 339 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 3 r
- pag. 341 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 72 r
- pag. 342-343 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Inferno"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolari)
foto Bevilacqua
- pag. 344 Affresco
attribuito al "MAESTRO DEL
TRIONFO DELLA MORTE" (metà sec. XIV)
Pisa, Camposanto Monumentale
(particolare)
foto Bevilacqua
- Fregio del XXII canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 494 r
- pag. 347 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Ottob. Lat. 2863 - f. 92 r
- pag. 348 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 61 v
- pag. 349 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 64 v
- pag. 350 Dipinto su tavola
JAIME CIRERA (sec. XIV-XV)
E GABRIEL TALARN (sec. XIV-XV)
"San Michele"
Tarrasa, Chiesa di San Pietro
(particolare della pala d'altare)
- pag. 351 Dipinto su tavola
JAIME CIRERA (sec. XIV-XV)
E GABRIEL TALARN (sec. XIV-XV)
"San Michele"
Tarrasa, Chiesa di San Pietro
(particolare della pala d'altare)
- pag. 352-353 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Crocefissione di Cristo"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)

- pag. 354 Dipinto su tavola
STEPHAN LOCHNER (c. 1410-1451)
"Giudizio Universale"
Colonia, Museo Wallraf-Richartz
(particolare)
- pag. 355 Dipinto su tavola
STEPHAN LOCHNER (c. 1410-1451)
"Giudizio Universale"
Colonia, Museo Wallraf-Richartz
(particolare)
- pag. 356 Miniatura (inizio sec. XIV) - scuola inglese
"Visio Pauli"
Cambridge, Corpus Christi College Library
Ms. 20 - f. 61 v; f. 61 r
- pag. 357 Miniatura (inizio sec. XIV) - scuola inglese
"Visio Pauli"
Cambridge, Corpus Christi College Library
Ms. 20 - f. 62 v; f. 64 v
- pag. 358 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 32 v
- Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 34 v
- pag. 360 Miniatura (sec. XV) - scuola ignota
La Commedia, Inferno
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 1083 - f. 19 r
- Fregio del XXIII canto
Miniatura (sec. XIII-XIV) - scuola francese
"Biblia Sacra"
Cesena, Biblioteca Malatestiana
Ms. D. V. 2 - f. 59 v
- pag. 363 Frontale dipinto
Ignoto maestro spagnolo (sec. XIII)
"Vita di San Martino"
Barcellona, Museo d'Arte Catalana
(particolare)
- pag. 364 Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
"Tacuinum sanitatis"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N.A.L. 1673 - f. 64 r
- pag. 365 Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
"Tacuinum sanitatis"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N.A.L. 1673 - f. 64 v
- pag. 366 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Inferno"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua
- pag. 367 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Inferno"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

- pag. 368 Mosaico
369 Scuola bizantino-veneziana (sec. XII-XIII)
"Giudizio Universale"
Torcello, Cattedrale
(particolare)
- pag. 370 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 57 v
- pag. 371 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 60 v
- pag. 372-373 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 35 r
- pag. 374-375 Mosaico
Scuola bizantino-veneziana (sec. XII-XIII)
"Giudizio Universale"
Torcello, Cattedrale
(particolare)
- pag. 376 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 68 r
- Fregio del XXIV canto
Miniatura (sec. XVI)
"Messale Monastico"
Perugia, Biblioteca Augusta - Ms. 1237 - f. 15 v
- pag. 379 Affresco
attribuito a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
"I mesi e le occupazioni dei mesi"
Padova, Palazzo della Ragione
(particolare)
- pag. 380 Miniatura (metà sec. XV)
scuola dell'Italia settentrionale
"Georgiche" di Virgilio
Oxford, Bodleian Library
Ms. Rawl. G. 98 - f. 19 r
- pag. 381 Miniatura (metà sec. XV)
scuola dell'Italia settentrionale
"Georgiche" di Virgilio
Oxford, Bodleian Library
Ms. Rawl. G. 98 - f. 34 r
- pag. 382 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 17 r
- Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 276 v
- pag. 383 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 2017 - f. 296 v

pag. 383 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola lombarda
La Commedia, Inferno
Imola, Biblioteca Comunale
Ms. 32 - f. 19 r

pag. 384-385 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Firenze, Museo San Marco
(particolare)

pag. 386 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 74 r

pag. 387 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 71 r

pag. 388 Mosaico
Scuola bizantino-veneziana (sec. XII-XIII)
"Giudizio Universale"
Torcello, Cattedrale
(particolare)

pag. 389 Mosaico
Scuola bizantino-veneziana (sec. XII-XIII)
"Giudizio Universale"
Torcello, Cattedrale
(particolare)

pag. 390 Miniatura (sec. XII) - scuola francese
"Moralia in Job" di San Gregorio Magno
Digione, Biblioteca Pubblica
Ms. 173 - f. 103 v

pag. 391 Miniatura (sec. XII) - scuola francese
"Moralia in Job" di San Gregorio Magno
Digione, Biblioteca Pubblica
Ms. 173 - f. 7 r

pag. 392 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 160 v

Fregio del XXV canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola bolognese
"Sextum Clementinae aliquae constitutiones"
Bologna, Collegio di Spagna
Ms. A. I. 4 - f. 101 r

pag. 395 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Ottob. Lat. 2863 - f. 103 v

pag. 396 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 81 r

pag. 397 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 85 r

pag. 398 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Inferno
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 18 v

pag. 399 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Inferno
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 18 r

pag. 400-401 Dipinto su tavola
HIERONYMUS BOSCH (c. 1450-1516)
"Le pene dei dannati al fuoco eterno"
Venezia, Palazzo Ducale
foto Bevilacqua

pag. 402 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 63 r

pag. 403 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 66 v

pag. 404 Miniatura (a. 1497) - scuola fiamminga
"Metamorfosi" di Ovidio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 324 - f. 35 v

pag. 405 Miniatura (a. 1497) - scuola fiamminga
"Metamorfosi" di Ovidio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 324 - f. 159 v

pag. 406 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 169 v

pag. 407 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
La Commedia, Inferno
Chantilly, Museo Condé
Ms. 597 - f. 170 r

pag. 408 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. Palat. 313 - f. 59 r
foto Agenzia Scala

Fregio del XXVI canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente napoletana
"Breviarium Fratrum Minorum"
Napoli, Biblioteca Nazionale - Ms. I. B. 24 - f. 21 v

pag. 411 Miniatura (a. 1335-1340) - scuola toscana
"Poemata" di Convevole da Prato
Londra, British Museum
Ms. Royal 6. E. IX - f. 24 v

- pag. 411 Miniatura (a. 1335-1340) - scuola toscana
"Poemata" di Convevole da Prato
Londra, British Museum
Ms. Royal 6. E. IX - f. 13 r
- pag. 412 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 72 v
- pag. 413 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 69 v
- pag. 414 Miniatura (inizio sec. XV) - scuola francese
"Tebaide" di Stazio
Londra, British Museum
Ms. Burney 257 - f. 6 r; f. 185 r
- pag. 415 Miniatura (inizio sec. XV) - scuola francese
"Tebaide" di Stazio
Londra, British Museum
Ms. Burney 257 - f. 202 r
- pag. 416- Mosaico
417 scuola bizantino-veneziana (sec. XII-XIII)
"Giudizio Universale"
Torcello, Cattedrale
(particolari)
- pag. 418 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Histoire universelle jusqu'à Jésus Christ"
Londra, British Museum
Ms. Royal 20. D. I. - f. 61 v
- pag. 419 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Histoire universelle jusqu'à Jésus Christ"
Londra, British Museum
Ms. Royal 20. D. I. - f. 154 r
- pag. 420 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)
- pag. 422- Affresco
423 ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Glorificazione della sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)
- pag. 424 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 92 r
- Fregio del XXVII canto
Miniatura (sec. XV) - scuola napoletana
"Breviarium Romanum"
Napoli, Biblioteca Nazionale -
Ms. I. B. 23 - f. 178 v



- pag. 427 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Inferno
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 - Cl. IX - f. 19 r
- pag. 429 Miniatura (metà sec. XII) - scuola anglo-normanna
"Psalterium di Winchester"
Londra, British Museum
Ms. Cott. Nero C. IV
- pag. 430 Miniatura (sec. XV) - scuola lombarda
"Bucoliche, Georgiche, Eneide" di Virgilio
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. IV. E. 7 - f. 52 v; f. 15 r
- pag. 432- Dipinto su tavola
433 Anonimo pittore tedesco conosciuto
con il nome di "MAESTRO
DELLA GERMANIA DEL SUD" (metà sec. XV)
"Allegoria della morte e della vita"
Norimberga, Museo Tedesco
(particolari del dittico)
- pag. 434- Dipinto su tavola
435 GHERARDO STARNINA (c. 1354-c. 1413)
"La Tebaide"
Firenze, Galleria degli Uffizi
(particolari)
- pag. 436 Affresco
NARDO (sec. XIV) E ANDREA ORCAGNA
(seconda metà sec. XIV)
"Inferno"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella Strozzi
(particolare)
- pag. 437 Affresco
NARDO (sec. XIV) E ANDREA ORCAGNA
(seconda metà sec. XIV)
"Inferno"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella Strozzi
(particolare)
- pag. 438- Affresco
439 attribuito al "MAESTRO DEL
TRIONFO DELLA MORTE" (metà sec. XIV)
"Trionfo della Morte"
Pisa, Camposanto Monumentale
(particolari)
foto Bevilacqua
- pag. 440 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 77 r
- Fregio del XXVIII canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 494 r
- pag. 443 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 75 r

pag. 444- Miniatura (fine sec. XIV) - scuola francese
445 "Storia Romana" di Tito Livio
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 77 - f. 181 r; f. 330 v

pag. 446 Affresco
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale: Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolare)

pag. 447 Affresco
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale: Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolare)

pag. 448- Dipinto su tavola
449 STEPHAN LOCHNER (c. 1410-1451)
"Giudizio Universale"
Colonia, Museo Wallraf-Richartz
(particolare)

pag. 450 Miniatura (a. 1250) - scuola anglo-normanna
"Apocalisse"
Cambridge, Trinity College
Ms. R. 16. 2 - f. 23 v

pag. 451 Miniatura (a. 1250) - scuola anglo-normanna
"Apocalisse"
Cambridge, Trinity College
Ms. R. 16. 2 - f. 24 v

pag. 452- Mosaico
453 attribuito a COPPO DI MARCOVALDO
(seconda metà sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Firenze, Battistero di San Giovanni
(particolari)

pag. 454 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Cronica" di Giovanni Villani
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 28 r

pag. 455 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Cronica" di Giovanni Villani
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 65 r

pag. 456 Affresco
NARDO (sec. XIV) e ANDREA ORCAGNA
(seconda metà sec. XIV)
"Inferno"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella Strozzi
(particolare)

Fregio del XXIX canto
Miniatura (sec. XIV)
Cesena, Biblioteca Malatestiana
Ms. D. XXV 3 - f. 81 r

pag. 459 Affresco
attribuito a JACOPO DI PAOLO
(seconda metà sec. XIV)
"Inferno"
Bologna, Basilica di San Petronio
Cappella dei Re Magi
(particolare)

pag. 461 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 99 v

pag. 462- Miniatura (seconda metà sec. XIV)
463 scuola probabilmente senese
"Regula Hospitalis S. Spiritus in Saxia de Urbe"
Roma, Archivio di Stato
Ms. S. Spirito I - f. 51 v; f. 132 v; f. 93 r

pag. 464- Miniatura (sec. X-XI) - scuola bizantina
465 "Scala Paradisi" di San Giovanni Climaco
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Gr. 394 - f. 12 v

pag. 466 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 89 r

pag. 467 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 86 r

pag. 468- Dipinto su tavola
469 GIOVANNI DI PAOLO (c. 1399-1482)
"Inferno"
Siena, Pinacoteca
(particolari)

pag. 470 Dipinto su tavola (a. 1377) - scuola senese
Coperta del registro dei Censi e dei Patronati
dello "Spedale di Santa Maria
della Scala" n. 474
Siena, Archivio di Stato

pag. 471 Miniatura (a. 1400) - scuola senese
"Libro dei Censi"
Siena, Archivio di Stato
Biccherna 746 - f. 81 r

pag. 472 Affresco
attribuito a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
"I mesi e le occupazioni dei mesi"
Padova, Palazzo della Ragione
(particolari)

Fregio del XXX canto
Miniatura (prima metà sec. XIV)
scuola della Francia del Sud
"Biblia"
Tolosa, Biblioteca Municipale
Ms. 15 - f. 258 v

pag. 475 Miniatura (seconda metà sec. XIV) - scuola parigina
"Métamorphoses moralisées d'Ovide"
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 176 - f. 53 r

pag. 476 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Inferno
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 22 r

pag. 477 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Inferno
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 22 r

- pag. 479 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 103 r
- pag. 480. Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
481 "Tacuinum sanitatis"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N.A.L. 1673 - f. 96 r; f. 98 r
- pag. 482 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 78 r
- pag. 483 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 80 v; f. 81 r
- pag. 485 Miniatura (a. 1360 c.) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 49 r; f. 51 r
- pag. 486 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 25 r
- pag. 487 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 26 r
- pag. 488 Miniatura (inizio sec. XV)
La Commedia, Inferno
Madrid, Biblioteca Nazionale
Vit. 23-5 - f. 55 r; f. 55 v
- Fregio del XXXI canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 375 v
- pag. 491 Miniatura (sec. XIV) - scuola emiliana
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Angelica
Ms. 1102 - f. 27 r
- pag. 493 Miniatura (a. 1360 c.) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 56 r; f. 52 v
- pag. 494- Dipinto su tavola (a. 1479)
495 GIOVANNI DI CRISTOFANO e
FRANCESCO DI ANDREA (metà sec. XV)
Copertina di una "gabella" del Comune di Siena
Siena, Archivio di Stato
- pag. 496- Dipinto su tavola
497 attribuito a ROGER VAN DER WEYDEN (c. 1400-1464)
"Giudizio Universale"
Beaune, Hôtel-Dieu
(particolare)



- pag. 498 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Inferno
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 22 r
- pag. 499 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Inferno
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 23 r
- pag. 500- Affresco
501 NARDO (sec. XIV) e ANDREA ORCAGNA
(seconda metà sec. XIV)
"Inferno"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella Strozzi
(particolari)
- pag. 502 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 107 r
- pag. 503 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 109 v
- pag. 504 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 92 r
- Fregio del XXXII canto
Miniatura (inizio sec. XV)
BELLUCCI DA PAVIA e allievi
"Officium Beatae Virginis Mariae ecc."
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. Landau Finaly 22 - f. 123 v
- pag. 507 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 1 v
- pag. 508- Miniatura (a. 1335-1340) - scuola toscana
509 "Poëmata" di Convevole da Prato
Londra, British Museum
Ms. Royal 6. E. IX - f. 29 v; f. 30 r; f. 30 v
- pag. 510 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. Polat. 313 - f. 74 v; f. 77 r
- pag. 512- Affresco
513 attribuito a ignoto pittore spagnolo
(metà sec. XV)
"Trionfo della Morte"
Palermo, Palazzo del Municipio - Sala delle Lapidi
- pag. 514 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 48 v
- pag. 515 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 50 v

- pag. 516-517 Dipinto su tavola
ENGUERRAND CHARONTON (c. 1410 - c. 1461)
"Incoronazione della Vergine"
Villeneuve-les-Avignon. Ospizio
(particolari)
- pag. 519 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 87 r
- pag. 520 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 111 v
- Fregio del XXXIII canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - l. 4 v
- pag. 523 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Inferno
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. It. 74 - f. 98 r
- pag. 524 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 89 v
- pag. 525 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 90 r
- pag. 526-527 Affresco
scuola francese (fine sec. XV)
"Giudizio Universale"
Albi, Basilica di Santa Cecilia
(particolari)
- pag. 528-529 Miniatura (a. 1167-1195)
"Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg
Ricostruzione del canonico Joseph Walter
secondo l'originale distrutto nel 1870
Strasburgo, Biblioteca Municipale
Tavola XLIV
- pag. 531 Dipinto su tavola
Ignoto maestro pisano (sec. XIV)
"San Nicola con veduta di Pisa"
Pisa, Chiesa di San Nicola
(particolare)
- pag. 532 Incisione (a. 1487)
BONINO DE BONINIS (Brescia)
La Commedia, Inferno
Cambridge, St. John's College
- pag. 533 Incisione (a. 1477)
NICCOLÒ DI LORENZO DELLA MAGNA (Firenze)
"Monte Santo di Dio" di Antonio Bettini
Milano, Biblioteca Bräidense
Ms. A. N. XIII. 4
- pag. 534 Dipinto su tavola
attribuito alla scuola di HANS MEMLING (c. 1433-1494)
"Inferno"
Strasburgo, Museo delle Belle Arti

- pag. 535 Dipinto su tavola
HIERONYMUS BOSCH (c. 1450-1516)
"Tavola dei peccati mortali"
Madrid, Museo del Prado
(particolare)
- pag. 536 Miniatura (a. 1360 c.) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 54 v
- Fregio del XXXIV canto
Miniatura (sec. XV)
"Martirologio Boemo"
Gerona, Museo Diocesano - f. 11 v
- pag. 539 Miniatura (a. 1360 c.) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 58 r
- pag. 541 Affresco
TAUDEO DI BAROLO (c. 1363-1422)
"Giudizio Universale, Inferno"
San Gimignano, Collegiata
(particolare)
- pag. 542 Affresco
attribuito ad ANTONIAZZO ROMANO (c. 1440-1526)
"Storie di Santa Francesca Romana"
Roma, Convento di Tor de' Specchi
- pag. 544-545 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Giudizio Universale"
Padova, Cappella degli Scrovegni
(particolare)
- pag. 546 Affresco
attribuito a JACOPO DI PAOLO (seconda metà sec. XIV)
"Inferno"
Bologna, Basilica di San Petronio
Cappella dei Re Magi
(particolare)
- pag. 547 Affresco
attribuito a JACOPO DI PAOLO (seconda metà sec. XIV)
"Inferno"
Bologna, Basilica di San Petronio
Cappella dei Re Magi
(particolare)
- pag. 548 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 93 r
- pag. 549 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 95 v
- pag. 551 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola fiorentina tardo-gotica
La Commedia, Inferno
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 215 - f. 3 v
- pag. 552 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Inferno
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 120 r

